



وزارة التعلـــــيم العـــــالي والبحـــــث العلمـــي
جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
كلية الدراسات العليا
كلية اللغات- قسم اللغة العربية

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراة بعنوان:

القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق سرداً ودلالة

(عرضحالات كباشية - حكايات من الحلالات أنموذجا)

(دراسة نقدية)

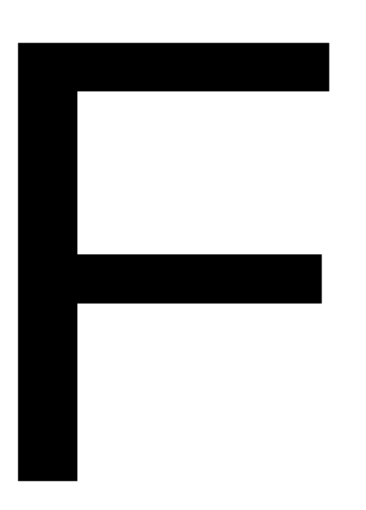
Ibrahim Ishaq's Short Stories: Narration and Themes (Sample Storries: Kabbashi Revelation, Tales From The Villages)

(Critical Study)

إعداد الطالب:
محمد حسين حسن محمد

إشراف الدكتورة:
محاسن محمد الفحل

2018م



(..فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ)

الأعراف، الآية (176)

إهداء

إلى معلمي الناس الخير. وإلى أولئك الذين يجمِّلون الحياة ببث الأمل وبعث السعادة.

وأقلامهم مشاعل الاستنارة.

إلى جميع الكتاب، والنقاد، والأساتذة.

شكرٌ

الشكرُ، كل الشكر :

أستاذتي ومشرفتي في مرحلتي الماجستير والدكتوراة، الدكتورة / ملامح هويتي العلمية إلى محاسن محمد الفحل، رحمها الله أحسن الله وفادتها!.

فكم أسهمتْ، وقوَّمت، وشجَّعت!. بفضل إرشادها ورعايتها اكتمل البحث

والشكر موصول إلى كلية اللغات ومكتبتها العامرة بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا وإلى مكتبة النور، ومكتبة جامعة أمدرمان الإسلامية.

تقبلوا مني جهد المقل

.

محمد حسين

المستخلص

هذا بحث بعنوان: (القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق سرداً ودلالة) ويهدف إلى : التعريف بإبراهيم إسحق، وعلاقته بالكتابة الواقعية ، ويتناول مفهوم القصة القصيرة والأجناس السردية المشابهة لها ، كما

يعنى بدراسة تقنيات المسرود مثل: بناء الزمان والمكان، وطرائق بناء الأحداث ، ورسم الشخصيات ، ودراسة اللغة ومستوياتها في السرد. والحوار وأشكاله ومستوياته ولغته. والسارد وأشكاله، والرؤية السردية ونماذجها، وهيكلة العالم السردي المتخيل، وقضايا الخطاب السردي في القصة القصيرة ، وكشف الأبعاد النفسية والفكرية، وتأثير الزمن في النص كاتبه، وفي المجتمع الذي يقدمه في خطابه السردي ، ويتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التأريخي.

Abstract

This is a research entitled: (Narrative and significance in the short story of Abrahim Ishag) and aims to: Ibrahim Isaac, and its relation to realism, and deals with the concept of short story and similar narrative genres.

It also aims to study the techniques of narration such as: building time and space, methods of building events, drawing characters, studying the language and its levels in narration. Dialogue, its forms, levels and language. The narrator and its forms, the structuring of the narrative narrative world, and the issues of narrative discourse in the short story.

And the dimensions of the psychological and intellectual, and the impact of time in the text and its author, and in the society that he presents in his narrative discourse, and follows the research descriptive approach and analytical method of the historical approach based on narrative science, structural structure.

مقدمة البحث

أما بعد، هذا بحث بعنوان : (القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق سرداً ودلالة). يُنى بدراسة البنية السردية والدلالية للخطاب السردي في القصة القصيرة للكاتب الروائي والقاص والباحث السوداني إبراهيم إسحق إبراهيم، ومما يجدر ذكره أن البحث لم يسر بسهولة؛ وذلك لوجود عقبات واجهت البحث تتمثل في ميوعة المفاهيم السردية، وتعدد مصطلحاتها وذلك لتنوع أصولها تعدد مصادرها الغربية، وهذا

أحدث مشكلة في المصطلح السردي، ومفاهيمه واتجاهاته عند العرب، ولما كان الرجوع إلى المصادر الأصلية متعذرا بسبب حاجز اللغات، فإن البحث حاول أن يقارب ويسدد بالاطلاع الواسع في النقد السردي العربي، سعياً للاقتراب من المعين الصافي، وهذا أدى إلى تضخم الإطار النظري، والجانب التطبيقي معا.

والعقبة الثانية تتمثل في أن القصة القصيرة برغم غزارة انتاجها في السودان إلا أنها لم تحظ بدراسات أكاديمية وافرة ، فالبحث طرق ميداناً غير مطروق، فلم يعثر الباحث على دراسات نقدية أكاديمية حول مجموعتي إبراهيم إسحق القصصية (حكايات من الحلالات– وعرضحالات كباشية)، ولكن بحمدلله وعونه وتوفيقه أُنجز البحث بعد جهد.

مشكلة البحث :

قصص إبراهيم إسحق غنية، وإبداعية، ومختلفة في أسلوبها وعوالمها وتقنياتها؛ ولذا فإن هذا البحث يبحث عن سر هذا التميز والغنى، من خلال الوقوف على البنية السردية ودراستها بتفصيل، والوقوف على خطوات بناء العالم السردي المتخيل، والمؤدى في القصص القصيرة للكاتب..

أسئلة البحث:

كيف بنى إبراهيم إسحق عالمه المتخيل ؟ وما مدى إبداعية القصة القصيرة عنده ؟وما مؤداها؟ ما التقنيات السردية الجمالية المستخدمة في هذا الخطاب السردي؟ هل استطاع أن يحقق الشرط الإبداعي والجمالي لهذا الجنس الأدبي ؟ للإجابة عن هذه الأسئلة لا بدَّ من الوقوف أولا على ماهية القصة القصيرة ؟ وما الخصائص المميزة لها؟.وما الأجناس السردية المشابهة لها؟ وما مدى الاتفاق الاختلاف

بينها؟ ومن ثم دراسة البنية السردية والدلالية بتفصيل في مواضع وبإجمال في موضع أخرى بحسب المقام.

فروض البحث:

1- أن الكاتب استطاع أن يقدم خطابا سرديا خاصا به،غنيا بـ(السرد والثيمة/ والشكل واللغة/ المتخيل)، وكان بارعا في استخدام التقنيات السردية الحديثة.

2- انتاج الكاتب الروائي قد أثر على قصصه القصيرة وتداخل معه فنياً، حيث نجد حبكات معقدة، وشخصيات مكتملة البناء، ورؤى سردية متعددة داخل النص القصصي.

3- كما يفترض أنّ القصة عنده أخصب من الرواية. وأنها متشابكة معها، وهناك ترابط بين القصص القصيرة فيما بينها في المجموعات القصصية المختلفة للكاتب.

4- أنَّ لغته- لغة السرد- مزج بين الفصيح والدارجة، وأنَّ في تراكيبه شيئا من الغموض والالتواء، لعلّ ذلك من تأثير قراءاته في الانجليزية . و اللغة- لغة الحوار والسرد معا - قد تدرجت وتطورت في نصوصه.

5- العالم المتخيل في نصوصه بعيد عن دائرة اهتمام إغلب المتلقين وخارج اهتماماتهم؛ فلربما كانت أحداثه واهتمام شخوصه وقضاياه المثارة تفصل بينه وبين كثير من القراء الذين يبحثون عن الإثارة والمفاهيم العصرية الصاخبة بينما عالمه يهتم بفضاء ناءٍ وقضايا قد يراها المتلقي أقل من أن يتناولها الإبداع.

أهمية البحث :

تأتي أهمية هذا البحث من جانبين:

1- أنه يدرس أعمال كاتب ينتمي لجيل أحدث تغييرا جذريا في مسار السرد في السودان.

2-إثراء المكتبة السودانية التي تكاد تخلو من أبحاث تطبيقية في مجال القصة القصيرة؛ فالأبحاث الموجودة لا تتناسب مع حجم الانتاج الغزير للقصة القصيرة في السودان ، ولا تتناسب مع تاريخها وأهميتها في مجال السرود الأدبية.

أهداف البحث:

1- يهدف البحث إلى دراسة البنية السردية والدلالية والجمالية في المجموعتين القصصيتين(حكايات من الحلالات، وعرضحالات كباشية). والنصوص المتداخلة معها.

2-أن نجمع ما تناثر من أفكار مع مراعاة مسيرة المبدع، والمجتمع الذي يعبر عنه، وما اعتراهما من تغيير في الأماكن، والأفكار والمواقف .

3- أن نكشف عن الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات وتأثير تطور الزمن فيها وفي الناس والنص.

حدود البحث:

البحث يقتصر على المجموعتين القصصيتين وهما: (عرضحالات كباشية)، و(حكايات من الحلالات) لإبراهيم إسحق، مع الاستعانة بالنصوص المتداخلة. فالمجموعتين السابقتين ترتبط بالمجموعة الأخرى (ناس من كافا) وترتبط بالروايات، وتشترك معها في زمن الانتاج، وفي الشخصيات وفي بعض الأحداث، والرواة وما إلى ذلك؛ لذا يستعين البحث بالنصوص المتداخلة لتوضيح المشتركات والتداخلات وهيكلة العالم السردي للكاتب .

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي، التحليلي، والاستقرائي، والتأريخي. مستعينا بعلم السرد.

الدراسات السابقة:

هناك دراسة أكاديمية وحيدة تناولت مجموعة (ناس من كافا) وهي بعنوان:

فنَّ القصة القصيرة عند إبراهيم إسحاق، محمد حسن شايبو عمر، أطروحة نال بها الباحث درجة الدكتوراة بجامعة النيلين عام 20017م.

وقد اقتصرت الدراسة على مجموعة ناس من كافا ولم تتعداها إلى سواها، أما ما عدا ذلك فهناك دراسات كثيرة لكنها درست أعمال إبراهيم إسحق الروائية، أما القصص القصيرة فمعظم الدراسات فيها عبارة عن مقالات مفرقة هنا وهناك.

هيكل البحث:

الفصل الأول: للقصة القصيرة والأجناس المشابهة

المبحث الأول:إبراهيم إسحاق والواقعيين.

المبحث الثاني:مفهوم القصة القصيرة وخصائصها.

المبحث الثاني: الأجناس السردية المشابهة للقصة القصيرة.

المبحث الثالث: البنية السردية للخطاب السردي في القصة القصيرة.

الفصل الثاني: المكان والزمان في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق.

المبحث الأول: المكان والفضاء في النقد العربي

المبحث الثاني: المكان في المجوعات القصصية لإبراهيم إسحق

المبحث الثاني:مفهوم الزمان وتصنيفاته.

المبحث الثاني: الزمن في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق.

الفصل الثالث: الأحداث والشخصيات في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق

المبحث الأول:الأحداث والحبكة في النقد.

المبحث الثاني:بناء الحدث وتوليد الأحداث في قصة القصيرة عند ابراهيم إسحق.

المبحث الثاني: الشخصيات وأشكالها في النقد.

المبحث الثالث:الشخصيات السردية عند إبراهيم إسحاق.

الفصل الرابع: اللغة وجماليات الأسلوب عند إبراهيم إسحق.

المبحث الأول: لغة السرد عند إبراهيم إسحاق.

المطلب الثاني:الحوار :أشكاله ولغته ومستوياته عند إبراهيم إسحق

المبحث الثاني:النص الموازي في سرود إبراهيم إسحق

الفصل الخامس: البنية الدلالية في الخطاب السردي لإبراهيم إسحق

المبحث الأول:سارد والرؤية السردية.

المبحث الثاني: السارد والرؤية السردية عند إبراهيم إسحق.

المبحث الثالث: التراتبية الاجتماعية، وقضايا الخطاب السردي عند إبراهيم إسحق.

خاتمة

المصادر والمراجع.

المحتويات.

الفصل الأول

القاص و القصة القصيرة

المبحث الأول: إبراهيم إسحق: حياته وانتاجه الأدبي، ومذهبه

المبحث الثاني: القصة القصيرة وخصائصها.

المبحث الثالث:الأجناس المشابهة للقصة القصيرة .

المبحث الرابع: بنية الخطاب السردي للقصة القصيرة.

المبحث الأول:إبراهيم إسحق: حياته، وإنتاجه، ومذهبه الأدبي.

إبراهيم إسحق حياته وإنتاجه

إبراهيم إسحق إبراهيم كاتب روائي وقاص وباحث سوداني ، ولد عام 1946م بمحلية "ودعة" التي تقع شرق مدينة الفاشر عاصمة ولاية شمال دارفور.تلك القرية التى تموج بمجموعات ذات ممارسات، وعادات، وإثنيات متداخلة متعايشة مع (آل كباشي) ومجتمع له مخيال جمعي، يرفد من تاريخ، ولغات، وصراعات، ومستعمر، ومناصرة السلاطين، ومعايشة تجربة الاستعمار التركي والانجليزي ومناصرة الإمام المهدى، ومع كل هذا فله مروياته وأساطيره. ولعل "ودعة" هذه القرية الصغيرة اتخذت اسم "الدكة". وهي وما جاورها من (الحلالات) في متن السرود اتخذت مسمى (كافا)... هذه المنطقة هي التي قدمت إبراهيم إسحق كاتبا ذا عوالم عميقة وآفاق مديدة، ورؤى متعددة، وأساليب ممتعة في الحكي. فأنجز مشروعه الإبداعي من خلال خطاب سردي، ذي طابع خاص .

فامتاز عن مجايليه بطرائق السرد المتطورة شكلا، ولغة وحوارا. فاستوى بذلك مبكرا على عرش الفرادة والتميز، وأصبح من طليعة المجددين في السرد السوداني.

المراحل الدراسية :

- درس الخلوة في حلة "أم دروته"
- مدرسة الفاشر الأولية 1954-1955م.
- مدرسة الفاشر الأهلية الوسطى 1957م.
- درس المرحلة الثانوية بمدارس الأحفاد 1962-1966م.
- التحق بمعهد المعلمين العالي بكلية التربية عام 1966-1969م .وقد تحول هذا المعهد لاحقا إلى كلية التربية بجامعة الخرطوم.
- نال الماجستير من معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم- ماجستير في الفلكلور عام 1978-1982م.

عمله وانجازاته:

بعد تخرجه من المعهد ، عمل في مجال التدريس فبدأ بمدرسة السراج، ومدرسة أبي بكر سرور بأمدرمان ، ثم التحق بمدرسة "محمد حسين" الثانوية بأم درمان أيضا حيث زامل الشاعر "النور عثمان أبكر" في شعبة اللغة الإنجليزية ، والتحق بدار النشر التربوي عام 1980م، واستقال منها بعد عامين...ثم اغترب خلال عقد الثمانينات حيث استقر بمدينة الرياض بالمملكة العربية السعودية ، و ظل بها إلى حين عودته النهائية الى السودان في 2006 م. نال درجة الدكتوراه فخرية في الآداب من جامعة الفاشر عام 2004م، وأصبح رئيسا لاتحاد الكتاب السودانين في دورة (2007- 2008م.)

مؤلفاته :

ألاً: الروايات:

1- حدث في القرية 1969م.

2- أعمال الليل والبلدة م1971م

3- مهرجان المدرسة القديمة 1976م

4- أخبار البنت مياكايا2001م.

5- وبال في كليمندو، مركز الدراسات السودانية، الطبعة الأولى (2001م).

6- فضيحة آل نورين، الطبعة الأولى، 2004م.

ثانيا: القصص القصيرة:

1- **ناس من كافا**، مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي، الطبعة الأولى،2006م.

2- **حكايات من الحلالات**،هيئة الخرطوم للصحافة والنشر،20011م.

3- **عرضحالات كباشية**، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر،20011م.

بالإضافة إلى أن هنالك قصتين قصيرتين خارج المجموعات القصصية، هما:

أ-**المعلوم من العافية بالضرورة**، صحيفة اليوم التالي، 4 مارس 2012م.

ب_**الخروج من حلة أنفاقا**، صحيفة اليوم التالي، 4 مارس 2012م.

دراسات:

- **الحكاية الشعبية في إفريقيا**، إدارة النشر الثقافي، مصلحة الثقافة 1977م.
- **هجرات الهلاليين من جزيرة العرب إلى شمال إفريقيا**(هيئة الخرطوم للصحافة والنشر،2011م.)

بالإضافة إلى هذا فإن إبراهيم إسحاق ظل ينشر عدداً كبيراً من الدراسات والمقالات والقصص القصيرة، في الصحف السودانية والعربية والإفريقية منذ السبعينات.

إبراهيم إسحق والواقعيين:

بينما بدأت الرومانسية تتراجع ؛ برز تيار الواقعية في الأدب. بعد أن مهد لها الأرضية كل من: بلزاك وبروسبير ميرمييه، وستاندال، وكان الكتاب في هذه المدرسة يهدفون إلى "الصدق في الفن" متأثرين بفكرة نقل صورة الواقع بشكل موضوعي، وترجمته كما هو، وقد سبقهم إلى ذلك الفن التشكيلي، وتعد رواية "مدام بوفاري" المنشورة في عام .1856م، من أبرز الروايات الواقعية وأولاها، حيث عبرت عن الواقع بجرأة وأحدثت قطيعة مع الرومانسية .

السرود الواقعية تبتعد عن المثالية الأخلاقية، التي ميزت الرواية الرومانسية، وترفض أن تدافع عن القضايا بأسلوب مكشوف، وإنما يترك للمتلقي أن يستخلص الدروس بنفسه .هنالك الواقعية من أجل الواقعية وهو أن ينقل الكاتب الواقع بتفاصيلة ، ولكن الواقعية الحقيقية لا تكتفي بنقل الواقع وتقديم أفكار فقط وإنما يمنحها قيمة ما .تعكس الحياة الواقعية، وتبرز علاقاتها بصورة أوضح مما هي عليه في الواقع، ولا تكتفي بذلك وإنما تجسد المواقف والوقائع وتنفذ إلى ما وراء ذلك، فتعبر عن جواهر الأشياء الداخلية أيضا.

أما في السودان فإن الكتابة الإبداعية قد بدأت موغلة في رومانسية حالمة أو حزينة ولكن " سرعان ما يتغلب الاتجاه الواقعي في القصة القصيرة في أوائل الخمسينيات"[1]. ويري مختار عجوبة بأن " الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية كان لها دور رئيسي في الضغط على كتاب القصة القصيرة السودانية ليتجهوا إلى ألوان الكتابة الجادة عن الأوضاع الاجتماعية، وتصوير واقع المجتمع السوداني، وما يسوده من علاقات، وما طرأ عليه من تغييرات. اتجه كتاب القصة القصيرة نحو عالم الواقع الذي صاروا يستمدون منه مادتهم... وقد كانت القصة القصيرة أداة للاحتجاج الاجتماعي الضمني والصريح، واتخذها الكتاب قالبا لعرض أفكارهم السياسية والاجتماعية"[2]. و يشير عجوبة إلى أنّ مذهب الواقعية وغيرها لم تتبلور في أذهان الكتاب الذين يمارسون الكتابة التي تقترب من الواقعية بصورة مكتملة، لذلك لم "يطبقوا مذهبا معينا يلتزمون به في انتاجهم، وإنما هنالك سمات معينة في قصصهم تجعلها تقترب أو تشترك مع مذهب من المذاهب، أو اتجاه من الاتجاهات في سماته العامة"[3]. لكن هاشم ميرغني يقول في سياق الحديث عن العنوان بأنه قد هيمن الاتجاه الرومانسي على الخطاب القصصي منذ الثلاثينيات واستمر طويلا إلى أن "بدأت الواقعية تبسط سلطانها على الخطاب القصصي شيئا فشيئا في الستينيات"[4]. ويرى أن معظم هؤلاء الكتاب الذين ظهرت في إبداعهم ملامح الاتجاه الواقعي، كانوا قد تأثروا بالأدب المصري، غير أنه يشير إلى أن بعض الكتاب والنقاد السودانيين قد تمكنوا من قراء الأدب الروسي والإنجليزي مستعينين بالترجمات، فبدأوا يسايرون الاتجاهات الحديثة في كتاباتهم،وإبراهيم أسحاق واحد منهم.

أما النقاد فقد كانوا يدعون المبدعين إلى الواقعية التي " تصور مشكلات الأمة، وتبرز معايبها، وتعمل على تجلية طابعها"[5]. ولم يكتفوا بهذا وإنما دعوهم إلى الاهتمام بالقصة النفسية ليتمكنوا من " تصوير الفرد الموجب في الهيئة الاجتماعية، والذي يكون في حركة دائمة من أخذ وعطاء مع المجتمع، فإنَّ الحوادث التافهة والفكاهة

---

[1] عجوبة مختار ، القصة الحديثة في السودان،مركز الدراسات السودانية، الخرطوم، ط200م ص49

[2] القصة الحديثة في السودان، ، ص49

[3] . نفسه ، ص73

- [4] . إبراهيم هاشم ميرغني ،بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، مطابع السودان للعملة، ط2008،1م. ص75

[5] . القصة الحديثة في السودان، ص73.

السطحية ليست عملا قصصيا مجيدا، وليكن غرضنا تصوير الثورات النفسية والأزمات الروحية والاجتماعية وتحليل الدوافع، وأثر كل ذلك في حياة الفرد والمجتمع"[1].

ومع الدعوة إلى الواقعية وتصوير الواقع ، أشاروا إلى أن ذلك لا يعني نقل الواقع كما هو، كما نبهوا الكتاب إلى أنَّه " ليس الغرض من الأدب التسلية والتفكه وقطع الزمن... ما قيمة الأدب إذا لم يساعد على الثورة والانقلاب في المعيشة والأفكار، وعلى تنبيه النفوس والدفع بها في تيار الحركة والتطور"[2]. وقد سعى كثير من الكتاب السودانيين إلى تمثل الواقعية في انتاجهم، وعلى سبيل المثال نذكر **أبرز رموز الواقعية في السودان وهم** :محمد سعيد معروف.خوجلي شكر الله، صلاح أحمد إبراهيم علي المك عبدالمنعم أرباب، أبوبكر خالد، الطيب زروق، عبدالله علي إبراهيم، أحمد الأمين البشير. الطيب صالح، إبراهيم إسحاق.

تأثره بالكتاب العالميين:

كل كاتب حتما يتأثر بسابقيه من الكتاب، خاصة المجيدين منهم. يعرف الكاتب بعض من تأثر بهم بوضوح وقد يتأثر بآخرين قابلوه في الطريق البحثي ولكن لضعف التأثير لم ينتبه لهم، إن إبراهيم إسحاق يشير صراحة بتأثره بالكتاب العالميين خاصة في فترة شبابه، لأنه استطاع أن يكسر حاجز اللغة مبكرا فوصل إلى المعين الصافي مباشرة ولم يحتج إلى وسيط مثل الآخرين، يقول :"أعترف بأنني كسارد مخضرم لم أقرأ لميلان كونديرا ولا لباموق، ومتابعتي للانتاج المحلي والعالمي من السرد أغلبه يتركز على قراءات نقدية . فبعد التشبع بالاطلاع على الروايات العالمية التي شغلتي في شبابي..."[3].وأبرز الكتاب الذين تأثر بهم نذكرهم بشيء من الإيجاز فيما يلي:

1- تأثر إبراهيم إسحاق ب: الكاتب الروائي والشاعر الإمريكي **وليام كتبرت فوكنر William Faulkner (1897–1962م):** الحائز على نوبل في الأدب عام 1949م وهو كاتب تتميز نصوصه الإبداعية بتنوع

1. نور معاوية محمد (طاهر لاشين القصصي) نقلا عن(القصة الحديثة في السودان)، ص49.
2 . محجوب محمد أحمد ، أدب التجارب، مجلة النهضة، العدد255، نقلا عن(القصة الحديثة في السودان)،ص74.
3 إبراهيم إسحاق، حجيات رواية ما بعد الحداثة، الرأي العام،17يونيو2014م.

الأسـلوب، والفكـرة والطـابع، فرواياتـه وقصصــه تجمـع بـين الابتكـارات اللغويـة، واسـتخدم تيـار الـوعي، ورسـم شخصيات حية، كما احتوت سروده على تعدد الأصوات، والانزياحات الزمنية ضمن السرد.

وتماما كما عند كاتبنا إبراهيم إسحاق الذي تخيل منطقة أسماها كافا وجعلها مسرحا لأحداث سروده، وبرغم أنها منطقة متخيلة إلا أنها ترتبط بأقليم دارفور الذي نشأ فيه الكاتب، فإن شخصيات الروايات والقصص كما الأماكن ترتبط بالمنطقة الحقيقية(دارفور وأجزاء أخرى من السودان) المنبثقة عنها المنطقة المتخيلة (كافا) ، فقد سبقه إلى هذا الصنيع فوكنر حيث جعل مسرح الأحداث في أعماله مقاطعة(يوكناباتوفا) ، وهي منطقة متخيّلة لكن لها علاقة بالأماكن التي عاش فيها فوكنر وبالأشخاص الذين عرفهم.

وتعد رواية "**الصخب والعنف**" The Sound and the Fury التي نشرت عام (1929م) نموذجا جيدا للرواية الملهمة، رواية قدمت أحدث ما يمكن تقديمة في زمن انتاجها، وما زالت نموذجا للأسلوب المرن المتنوع، حيث جرب من خلالها الأشكال الجديدة في كتابة السرد، فجمع الكاتب في روايته التقنيات الحديثة المتطورة، والأفكار الحداثية.

وكما استلهم فوكنر أعماله من موطن نشأته، (ميسيسيبي)، فإن إبراهيم إسحق كذلك استلهم أعماله من موطن نشأته الأولى الذي تحول في عالمه السردي إلى (كافا) " وإن أهم حقيقة تصلح لأن تكون مدخلا للتعرف على عالم إبراهيم إسحق – حتى قبل أن يكتب جملة واحدة– هو قراره باتخاذ وطنه الصغير مسرحا لفضاءاته الروائية، وأن شخوصه هم بشر حقيقيون يعيشون داخل ذلك المجتمع"[1].

2– ميخائيل شولوخوف (1905–1984م). الحائز على نوبل في الأدب عام 1965م. على "الدون الهاديء" وأصدر عام 1926م. مجموعتيه القصصيتين بعنوان "قصص من الدون" و"السهب الازرق" رصد فيها أحداث الحرب الأهلية في روسيا.وما جرى في نهر الدون، حيث اتخذ نهر الدون منصة ينطلق منها فيرصد ما جرى في

---

[1] شمو إبراهيم شمو، التحديق في عالم إبراهيم إسحق، ص2

عموم روسيا.وهذا ما نجد ظلاله في أعمال إبراهيم إسحاق حيث اتخذ كافا إطارا مرجعياً يتناول قضاياها وهمومها وسائر قضايا البلد والعالم والفكر منطلقا من كافا ومتخذا رؤية ورواية آل كباشي إطارا مرجعيا لكل ما يرصده.

4- **جيمز جويس (1882–1941م):** شاعر وكاتب إيرلندي.في عام 1902 انتقل إلى فرنسا، وعام 1922م. قدم أعظم أعماله بعنوان:"عوليس(Ulysses) " (1922). وكان قد أثار جدلاً في أول الأمر ومنع في أمريكا وبريطانيا،وصار لاحقا يشار إليه على أنه أعظم عمل مكتوب باللغة الإنجليزية في القرن العشرين . ومن أشهر أعماله الأخرى: "الدبلنيون(Dubliners) "، و "صورة الفنان كشاب A Portrait of the Artist as a Young Man) "، و "مأتم فينگانز .(Finnegans Wake) ".

ناس من دبلن، و "ناس من كافا""الدبلنيون(Dubliners) "، أو "ناس من دبلن" مجموعة قصصية تضم 15 قصة قصيرة، " "وقعت أعمالها في يوم واحد من حياة اثنين من أهالي مدينة دبلن"[1]..هذه القصص تحتوي على موضوعات وحبكات تقليدية، لكنها متماشية مع استحضار البيئة واللغة الإيرلندية. وجدير بالذكر أن العديد من أصدقاء جويس في جامعة دبلن ظهروا كشخصيات في العديد من أعماله"[2].

وقد اشتهر جيمس جويس "باستخدامه التجريبي للغة والتلاعب الماهر بالألفاظ"[3]. وبالإضافة إلى البراعة اللغوية تمكن من تصوير دقيق لطبيعة البشر.وعالج الكاتب من خلالها كل ما يتعلق بحياة سكان في دبلن وتقاليدهم الموروثة، وعاداتهم اليومية، وحالتهم الروحية في في مدة زمنية محددة ، وكما تحدث عن طموحهم وسعيهم إلى التحول نحو الأفضل في حياتهم، والبحث عن الجذور التي تبنى عليها حياة جديدة، ترتبط بالحياة الحديثة وقيم التقدم، وكأنه كان يكتب انطلاقا من دبلن عن كل العالم. برغم أنَّ " دبلن مدينة صغيرة جداً. وكل شخص يعرف أمور كل شخص آخر "[4].

---

1 . أحمد شفيق الخطيب، وجهة النظر في القصة القصيرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1،ص157

2 نفسه، ص157

3 . نفسه ،ص158

4 وجهة النظر في القصة القصيرة ،ص164

يقول إبراهيم إسحق:" كان النمط الذي صنعه جيمس جويس في دبلن' وفوكنر في المسسيبي، وشولوخوف في " وادي الدون" كانت هذه الأنماط مغرية لي بالتحدي الذاتي على مستوى الثقافات السودانية والعربية"[1].وقد قام بالتحدي، وقد زاد على هؤلاء بأن صنع عائلة كباشي وجعل يروي عنهم ، بل جعلهم يرون ما يحفظونه من روايات، ويرون الكون من منظارهم الخاص.

هكذا انطلق إبراهيم إسحاق من منطقة ثرية بتراثها التاريخي والإثني والأسطوري، اصطفي منها عائلة كباشي ليقدم من خلالهم رواياتهم ورؤاهم عن الحياة والإنسان والكون، يرصد حياتهم اليومية، وقناعاتهم ومعتقداتهم، مشاكلهم وتطلعاتهم وسعيهم الدؤوب نحو التقدم والحداثة مع الاحتفاظ بالقيم التي ورثوها وتوليفها مع القيم وأساليب الحياة الجديدة، وإن اختار الكاتب منطقة معينة، وشريحة معينة تكلم بلسانها إلا أنَّه من كافا كتب عن دافور كلها وعن السودان بل العالم كله، من خلال آل كباشي تناول كل ما يهم الإنسان، ووتحدث عن حقائق الطبع البشري، عن قضايا فلسفية وإيمانية.وسياسية واجتماعية."إنني أحفر في رغبات الناس الذين أصورهم.. أحفر في آمالهم الحقة حيث يتمنون لو تعود حياتهم إلى مثلهم الأصلية"[2].

ومما يؤكد واقعيته بالإضافة إلى أعماله السردية آراؤه النقدية، حيث يقول:" إذا كان الفن في خدمة المجتمع إمتاعا ومكاشفة، فإنسان القرن الواحد والعشرين لا يحتاج لإيهامات هي كالمخدرات تماما تغيبه عن وقائع وواقع حياته. بل هو يحتاج لرؤيات تخيلية تعينه على فهم الغرائب التي تموج أمام ناظريه وهو على كامل صحوته. وهذا ربما يكون التحدي الذي على السرد أن ينبري لتحمله"[3].

يوضح منهجه الفني في تصوير عالمه الريفي في خطابه السردي بقوله:" يتحتم عليَّ أن أجعل الشخصيات يتكلمون بما هم في الحقيقة يفعلون. مذهبي هنا طموح إلى بلوغ نظرية الجمال الثابت التي نادى بها جيمس جويس مجدداً عن توماس الاكويني. الذي يهمني أن أسجل صورة حقيقية للإنسان الذي عرفته، كون ذلك الإنسان في حقيقته كان ملغزاً للآخرين وبالتالي فعملي المنتج عنه يأتي ملغزاً.تلك قضية لا أتأسف عليها. تعجبني وحدة

---

[1] مجلة حضارة السودان،العدد92،أبريل2007م. نقلا عن إبراهيم إسحاق ومشروعه الروائي، ص70

[2] من حوار بجريدة السوداني،22 اكتوبر1988م.

[3] إبراهيم إسحاق، مقال:"حجيات رواية ما بعد الحداثة"، الرأي العام، 8 أبريل 2014م.

السرد والحوار الفصيحتين في "صورة الفنان في شبابه" لجويس، كما تعجبني وحدة السرد والحوار الدارجيين في "عندما أموت" لفوكنر، كلاهما يستعمل لغة مناسبة مع بيئة شخصياته، وحامل لفظي وإن كان عسيرا"[1].

فقد سعى لكتابة أدب رصين، حاول أن يوصله للمتلقى. إنه أدب يكشف عن الشخصية السودانية العادية في المدينة والريف معا، ويعالج مشكلات أهل الريف ويطرح أسئلتهم المهمة عن الحياة.

المبحث الثاني: القصة القصيرة وخصائصها.

القصة في اللغة:

في معجمات اللغة العربية نجد أنَّ للقصة معان كثيرة نجملها فيما يلي :

– القصة هي الجملة من الكلام . والقصة : الأمر – والقصة : الخبر والحكاية . والقصة : الشأن .والقصة : تتبع الشيء, وتتابع الكلام بعضه يتبع بعضا (من قص الأثر). ومنها قوله تعالى: " وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَنْ جُنُبٍ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ "(2).

– القص, هو الكلام والخبر والإخبار. أو هو فعل القاص إذا أخبر بشيء ما, على الجودة والإحسان فيه، والقص: هو البيان والوضوح في القصد والمراد من الشيء، القصُّ : عظم الصدر المغروز فيه أطراف الأضلاع من الجانبين.القص بمعنى القطع.

---

[1] إبراهيم إسحاق، حوار ، مجلة "الثقافة السودانية" فبراير1979م.

[2] سورة القصص، الآية 11.

– القصـة تستخدم بشكل فضـفاض بمعنـى التـاريخ(القصـة الحقيقيـة وراء هذا هـي ...)، كمـا تشير إلـى أحداث ماضية، وتشير أيضا إلى ما يُروى(أخبرتني بقصة)، وفي هذا تشير إلى الحكاية أو الكلام.[1]

أما القصة في الاستخدام النقدي فلها معانٍ هي :

أولاً: القصـة تـأتي بمعنـى الروايـة حيث" أنزلهـا الكتـاب ومؤرخـو الأدب.. فـي مكـان الروايـة ونظـروا إلـى الكلمتين على أنهما تدلان على فن واحد ، واختلطا في العبارة الواحدة لدى معظمهم حتى أن الواحد منهم يتكلم عن الرواية فتبادر كلمة قصة إلى لسانه والعكس صحيح"(2) ففي كتاب (فن القصـة)، وهو كتـاب مختص فـي الحديث عن الروايـة نجد الدكتور محمد يوسف نجم يستخدم القصـة بـدلاً عن الروايـة ، و يعرف القصة بأنها " مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب ، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة ، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة ، على غرار ما تتباين حياة النـاس علـى وجـه الأرض. ويكـون نصـيبها فـي القصـة متفاوتـا مـن حيث التـأثير والتـأثر"(3) أو"القصـة: حوادث يخترعهـا الخيـال .وهـي بهـذا لا تعـرض لنـا الواقـع كمـا تعرضـه كتـب التـاريخ والسير .وإنمـا تبسط أمامنا صورة مموهة عنه "4 وهذا هو تعريف الرواية كما هو واضح .

ثانيا : القصة تعدُّ جنسا سرديا وسطا بين الرواية والقصة القصيرة فهي "حكاية مكتوبة طويلة من الخيال أو الواقع أو منهما معاً ، وتبنى على قواعد معينة من الفن الأدبي"(5) ، ورأوا بأنَّ لها بداية، وسط، ونهاية في الزمن كالرواية، ولكنها لا تحذو حذوها في الاتساع , وأخذ المساحة المفتوحة .ولأنها تشغل مساحة صغيرة ومحيط يضيق عن الأفكار والموضوعات و الشخصيات والأحداث الكثيرة – تتركز حول أحداث قليلـة، تفعلها شخصيات قليلـة. يكشف القاص من خلالها جانباً من شخصية الشخصية الرئيسة يظهر

---

[1] ينظر: العين: الخليل بن احمد الفراهيدي ، تح:د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي،دار الحرية،بغداد، 1984:مادة مادة (ق ص ص) .

[2] - جبور عبدالنور ،المعجم الأدبي، دار العلم للملايينن بيروت، الطبعة الثانية 1984،ص2212

[3] (نحم) محمد يوسف ، فن القصة ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ،الطبعة الثانية 2011م، ص6

[4] نفسه، ص10

[5] . إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار، المعجم الوسيط ، مادة (ق ص ص)، ص768

نموها وموقفها و تفاعلها مع الحياة ، و فيما يبدو من خلال العرض السابق أن القصة بهذا المفهوم ما هي إلا رواية قصيرة، تتداخل في مفهومها مع الرواية ويصعب التمييز بينهما. أو قد تكون رواية غير محكمة النسج لكنها ليس نوعا ثالثاً.وقد استقرَّ عند بعض النقاد بأنَّ القصة بهذا المفهوم تعدُّ مرحلة من مراحل تطول الرواية وهذا ما يرجحه البحث.

ثالثاً: القصة مصطلح عام ؛ يطلق على سائر الأجناس السردية . وهو مدلول قديم فليس لكلمة القصة مدلول خاص في المعاجم العربية القديمة ، ولا تحديد صارم. فتارة يقصد بها الخرافة ، أو الحكاية ، وتارة يقصد بها الخبر المنقول شفويا ، أو خطياً. وعلى هذا فأن كلَّ أنواع السرود يصدق عليها اسم القصة، ، ولكن ما استقرت عليه الحال هو أنَّ للقصة وظائف وتقنيات ينبغي أن تتوفر فيها "فليس القصة الحديثة حكاية سرد حوادث معينة ، أو حياة شخص كيفما اتفق، ولكنَّها محدَّدة بأطر فنيَّة عامة تميزها عن بقية الفنون التعبيرية الأخرى كالمسرحيَّة والقصيدة الشعرية"(1) و إذا لم يتقيد الحكي بهذه التقنيات والأطر، فلن يصدق عليه مصطلح القصة ؛ وإن كان هذا مقبولا في المعنى اللغوي.

رابعاً: القصة بمعنى عنصر ضمن عناصر البناء في الأعمال السردية."فالقصة هي ما تشير إليه الخطاب السردي"(2) أو ما يرويها السارد في سرده. وهذا المفهوم ظهر في السرديات بعد أن فرَّق الشكلانيون الروس بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي:

*–فالمتن الحكائي هو "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية، حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل.وفي مقابل المتن الحكائي، يوجد:

---

[1] .شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985،منشورات الكتاب العرب،1998،ص11

[2] - فلودرنك مونيكا ، مدخل إلى علم السرد، ترجمة باسم صالح،دار الكتب العلمية، ط1،2012م،ص312

*–المبنى الحكائي: الذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا."(1). فقد افترض الشكلانيون أنَّ هناك وقائع ومواقف سابقة يعتمد عليها المؤلف (الكاتب) في صياغة عمله . فأسموا الوقائع والمواقف السابقة (متنا حكائيا=قصة)،أما ما قام به الكاتب من إعادة صياغة للوقائع والمواقف ذاتها أسموها (مبنى حكائياً= خطاب)

فالقصة على هذا الأساس ما هي إلا "مستوى المحتوى للسرد(المتن الحكائي) كنقيض للمستوى التعبيري أو الخطاب(المبنى الحكائي)، الـ(لماذا) the what. للسرد كنقيض للكيف(how) المسرود كنقيض للتسريد، والرواية وفقا لريكاردو .الكائنات والوقائع التي تقدم في السرد"(2).

هذا التفريق أسهم بشكل كبير في تقدُّم علم السرد؛ فأثره ظاهرٌ في دراسة الزمان، والحبكة، وطرائق السرد والرؤية السردية وغير ذلك.

خامساً: القصة بوصفها ما يروى (الحافز والحبكة)."إنَّها تتضمن معلومات تتعلق بالأسباب وتؤثر في الأفعال المقدمة" يوضحها مثال (إ.م.فورستر) الشهير الذي أورده للتفريق بين القصة والعقدة : فالقصة سرد من الوقائع يتم فيها التأكيد على الزمنية كنقيض للعقدة التي تعتبر سردا لوقائع يتم فيها التأكيد على السببية" مات الملك وبعد ذلك ماتت الملكة" فهذه قصة في حين أنَّ " الملك مات ، وحينئذ ماتت الملكة من الحزن" تعتبر عقدة. فالقصة : مساق سببي من الحوادث يتعلق بشخصية أو شخصيات تبحث عن حل لمشكلة أو تسعى للوصول إلى غاية وهي لذلك ورغم أنَّ كل قصة هي بمثابة سرد (قص واقعة أو أكثر) فإنّ كل سرد ليس بالضرورة قصة (اعتبر على سبيل المثال سردا يحكي مجرد مساق زمني من الوقائع ليست بينهما علاقة سببية).(3)

سادساً:القصّ: هو الفعل السردي للسارد. فالقصّ والسرد يوصفان عادة بـ"خطاب السرد" (Narrative discourse) ، فالقص يدل على فعل السرد، وإنتاجه معاً. بينما القصة "هي التي يرويها الخطاب السردي

---

[1] - إيخنباوم بوريس: (نظرية المنهج الشكلي)، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، سنة 1982م،، ص180.

[2]- برنس جيرالد ،المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، ط2003،1م،ص219

3- برنس جيرالد ،المصطلح السردي ، ترجمة خالد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،الطبعة 2003م. ص219

تمثيلاً أو إخباراً"(1). و وفقا لبنفست فإنّ القصة تعدُّ واحدة من نظامين ثانويين لغويين مكملين لبعضهما، في حين أنَّ الخطاب يتضمن بعض الإشارة إلى موقف التلفظ ، ويضمن وجود مرسل ومتلق ؛ فإنَّ القصة لا تشمل ذلك. قارن "لقد أكل " أو "لقد قمت بتذكيره بذلك عدة مرات."أكل" ولقد قامت بتذكيره بذلك عدة مرات"(2).

مفهوم القصة القصيرة

" إنَّ كلَّ قصةٍ قصيرةٍ فنيةٍ، هي تجربةٌ جديدةٌ في التكنيك"[3].

القصة القصيرة مقارنة بقريناتها من السرود نوع حديث؛ لا يتجاوز عمره مئتي عام ، إلا أنَّه مرَّ بمراحل، وأطوار، وتجارب بالغة الخصوبة ، كل مرحلة تركت فيه بصمتها، وتلوَّن بمختلف الثقافات التي تركت فيه آثارا لا تُمحى ؛ مما أدي إلى تصعيب الأمر لمن أراد أن يحيط بمفهوم هذا النوع الأدبي المهم؛ مما جعل بعض النقاد يرى بأن القصة القصيرة نوعٌ غير منتهٍ ، وغير محدد الملامح؛ لأنه يحتكم إلى عوامل الجمال والتأثير ، وهي عوامل لا يمكن إخضاعها لمنطق . لأن أي نوع أدبي له مثل هذه الملابسات يصعب تحديده، فلم يبق هناك معيار لتحديد النوع سوى الإبداع المبتكر وقدرة الكاتب على الإمساك بالمتلقي. وبعض النقاد لا يفرقون بين القصة القصيرة والرواية بل يعدُّونهما نوعا واحدا ؛ وذلك لاعتمادهما شكلا واحدا متقاربا ، واتفاقهما في النشأة والأصول الفنية، والخلفية الاجتماعية، فقد ظهرا في عصر واحد ، وانحدرا من مصدر واحد. فلاتوجد هناك بنية مستقلة للقصة القصيرة تختلف عن بنية الرواية فهما نوع سردي واحد وإنما يختلفان في الطول والقصر فحسب ولكنهما لايختلفان في النوع .

---

[1]- فلودرنك مونيكا ، مدخل إلى علم السرد، ترجمة باسم صالح،دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى2012م.ص14

-المصطلح السردي ، ص219 [2]

. شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر دارسةٌ في تأصيلِ فنٍ أدبي، دار المعرفة ، ط1، 1979م ، ص47[3]

أما (فرانك أوكونور) فيرى أن المرونة التي تتسم بها القصة القصيرة ، وافتقادها لقالب جوهري ؛ جعلها عرضة للإضافات، والابتكارات الجديدة. حيث يقول :" لا يوجد لدى كاتب القصة القصيرة شيء ... ينظر إليه على أنه قالب جوهري ، لأن إطاره الذي يرجع إليه لايمكن أن يكون الحياة برمتها (كما عند الروائي) وهو لا بد أن يختار دائما الزاوية التي يتناولها منها ، وكل اختيار يقوم به يحتوي على إمكانية قالب جديد "(1). ولأن قوالب القصة متعددة وتظهر عند كل جيل وكل بيئة بقالب مغاير، أثرت هذه القوالب المتعددة في التنظير النقدي، لأن النقاد غالبا ينطلقون من إطار مرجعي معين. إمَّا من أدب بلد ما في فترة معينة، أو أدباء كبار يُنظر إلى أعمالهم بأنَّها معيار. ونحو ذلك.

أمَّا إيان رايد فيُرجع عدم وجود تعريف دقيق لماهية القصة القصيرة إلى حداثتها فيقول إنَّ "اهتمام النقاد الجادين بها لا يتناسبُ مع أهميتها كفنٍ أدبيٍ مقروء، ولم يدخل مصطلح القصة القصيرة نفسه كمفهوم أدبي مقصود به فن أدبي محدد بطريقة جادة في اللغة الانجليزية إلا عندما ذكر في ملحق قاموس أكسفورد الإنجليزي الذي نشر في عام 1933م،2 ولكن بدأت المناقشات النظرية حول القصة القصيرة كفن أدبي جديد قبل تسميته بحوالي قرن من الزمان وذلك عندما ذكره "أدجار ألن بو" في بعض مقالاته، ولكن لم تتطور المناقشة في هذا المجال إلا ببطء شديد، وحتى الآن لا تزال معالم القصة القصيرة غير محددة لفن أدبي "(3) و برغم وجود كتابات أدبية كثيرة تنتمي لها، والدراسات التي أُجريت إلا " أن هذا النوع الأدبي ليس له صفاء النوع الأدبي الواحد "(4).

أما الناقد الروسي شلوفسكي فيدعم هذا الرأي بقوله :" يجب أن أعترف .. أنني لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة ، أي أنني لا أستطيع أن أقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن تميز الحافز

---

1 أوكونور فرانك . الصوت المنفرد في القصة القصيرة ، ترجمة محمود الربيعي ، ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام 1969م. ص16

2 رايد إيان، القصة القصيرة ، تر من حسين مؤنس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،عام 1990،.ص11-12

3 نفسه ، ص11-12

4 نفسه ، ص22

Le moif ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكي نحصل على مبنى حكائي sujet ذلك أن وجود صورةٍ ما ، أو تواز ٍ ما ، أو وصفِ حادثةٍ ما ، لا يكفي لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة"(1) ويلحظ كل متابع أن الصعوبة ما زالت تواجه من يحاول الإحاطة بالقصة القصيرة عن طريق التعريف، أو عن طريق إحصاء خصائصها ومبادئها.

وعلى الرغم من رأي بعض النُّقاد بأن القصة القصيرة ليس نوعا مستقلا عن الرواية ، أو أنها مفهوم لم يتحدد بعد ، أو عدم وجود قالب لبنائها الفني، أو أن التفكيكيين يرفضون نظرية الأجناس الأدبية جملة وتفصيلا وينكرون مدى أهميتها ' ويرون أن العمل الأدبي لا يقبل التصنيف ؛ لأنه يتضمن عناصر الامتناع عن التصنيف ؛ فكل عمل يحتوي على مكوناته البنيوية الخاصة به . كل هذه الآراء ليست خاتمة المطاف في الموضوع– فهناك نقاد آخرون يرون خلاف هذا ، ويؤكِّدون استقلال القصة القصيرة عن الرِّواية ، ويرون بأنَّ لها بنية سردية خاصة بها.

منهم الطاهر مكي الذي يرى بأن القصة القصيرة جنس أدبي محدد ، وقد حصرها في عشرة حدود ، فالقصة القصيرة عنده " حكاية أدبية ، تدرك لتقص ، قصيرة نسبياً ، ذات خطة بسيطة ، وحدث محدد ، حول جانب من الحياة لا في واقعها العادي والمنطقي ، إنما طبقا لنظرة مثالية و رمزية لا تنمي أحداثا وشخوصاً ، وإنما توجز في لحظة واحدة حدثاً ذا معنى كبير"2 وفيما يلي نستعرض بعض التعريفات :

نبدأ بمن اتفق النقاد على أنه قد تم على يديه تأسيس وتجنيس القصة القصيرة بمفهومها الحديث ، وهو الكاتب الإمريكي إدجار ألان بو الذي يعرفها بأنها : " عمل حكائي سردي يستدعي لقراءته المتأنية نصف ساعة إلى ساعتين "(3) فهو يرتكز على عامل الطول والقصر والحكاية فقط، لكنَّه يقدم رأيا ينبع

نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، ص 1122
أحمد مكي الطاهر ، القصة القصيرة دراسة ومختارات ، دار المعارف،القاهرة،ط1 1993م، ص298
النساج سيد حامد ، القصة القصيرة ، دار المعارف ، د.ت ،ص312

من تجربته في العمل الإبداعي.فيقول "لنفرض أن أديبا ماهرا يريد أن يفرغ فنه في قصة . أنَّه إنْ كان حكيما لن يكيِّف أفكاره طبقا لحوادث قصته بل يجب أن يستقر قبل كل شيء في عناية فائقة على "أثر" معين فريد أو نادر يرمي إلى إظهاره ، ثم يؤلف الحوادث المناسبة بعد ذلك –وعندئذ ينسِّق هذه الحوادث على أحسن وجه يراه كفيلا بإظهار (الأثر) الذي استقر عليه أول الأمر .فإذا كانت عبارة الاستهلال نفسها قاصرة على إبراز ذلك الأثر فقد أخفق المؤلف في أولى خطواته .فما ينبغي خلال القطعة الأدبية كلها أن يخط قلمه كلمة واحدة لا تتسق بطريق مباشر أو غير مباشر مع خطته المرسومة المقررة"(1) وقضية أن تهدف القصة القصيرة إلى إحداث أثر كلي هي من الأمور الراسخة في هذا الجنس في الأدب الأمريكي في عهد بو، وبسبب مكانة القصة الأمريكية ودراسات بو النقدية ظلت هذه سمة بارزة لهذا الجنس لفترة طويلة، وقاعدة نقدية في يد النقاد يرفعونها في وجه كل من حاول الخروج على هذا التقليد.

أما الناقد الأرجنتي (اندرسون امبرت) فيعرض "للكم والكيف" معا. فيعرفها بأنها " حكاية قصيرة ما أمكن، حتى ليمكن أن نقرأها في جلسة واحدة، بضغط القصاص مادته لكي يعطيها وحدة نغم قوية أمامنا، عدد قليل من الشخصيات، وشخصية واحدة تكفي، ملتزمين بموقف نترقب حل عقدته بفارق الصبر، ويضع القصاص النهاية فجأة للحظة حاسمة "(2) وفق هذا التعريق فإن القصة القصيرة حملت في مصطلحها العلامة الفارقة التي تميزها عن غيرها وهي القصر غير أنَّه جعل القِصر نسبيا. وهناك سمات أخرى ظلت ترافقها وهي "لحظة التنوير" و قوة النبرة، وقلة الشخصيات. وبروز دور الحبكة.

أما معجم المصطلحات الأدبية فيعرف القصة القصيرة على أنها عبارة عن " سرد قصصي قصير نسبياً (يقل عن 10 آلاف كلمة) يهدف إلى إحداث تأثير مفرد مهيمن يمتلك عناصر الدراما "(3) هذا التعريف يتميز بالايجاز والإيفاء بالمقصود، ويدعم التعريفات السابقة في مسألة السرد، والقصر النسبي، والتأثير المفرد المهيمن، وينفرد فيشير إلى وجوب امتلاك القصة القصيرة لعنصر الدراما، وتحديد مقدار القصرز

الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة دراسات ومختارات، ،دارالمعارف’ ط 1993م. ص156

محمد عوض محمد ، دراسات في الأدب الإمريكي ، القاهرة ، ط1، ص2126

. فتحي إبراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،تونس، ط1، 1986 ،ص275[3]

والذي ينبغي الإشارة إليه هو أن الأحداث والشخصيات هي أمور تخيلية ، حتى إذا كانت واقعية في الأساس فإن إعادة صياغتها وترتيبها وحبكتها في سلسلة تؤدي إلى مغزى ما تجعلها تخيلية فـ"القصة القصيرة هي تخيُّل؛ ذلك لأنَّها تعرض أحداثا لم تقع أبدا، وأحيانا تُعيد ترتيب أحداثٍ فعليَّة، لكنَّها تركز بصفة أساسيَّة على الجماليَّة أكثر من الحقيقة "(1) وهذا لا يتنافي مع واقعية العمل الأدبي؛لأنها تعني فقط احتمالية وقوع ما يرد في النَّص.

يستخلص الباحث مما سبق أن القصة القصيرة نوع إبداعي، نثري ، قصير نسبيا ، يهدف الكاتب عبرها إلى إحداث أثر مفرد يعتمده الكاتب ؛ من أجل رصد مجموعة من القضايا الاجتماعية ، والنفسية والفلسفية. يتميز بخصائص. أهمُّها التكثيف والاختزال من حيث الزمان والمكان والأحداث وعدد الشخصيات ، من أجل الوصول إلى المتلقي بأسرع ما يمكن ، والتأثير فيه .

فالقصة القصيرة نوع حكائي ، يعتمد على الزمان، والمكان ، والشخصيات ، أو القوى الفاعلة التي يكون لها دور في تنامي الحدث . ويقوم السارد بعملية السرد من خلال وضعية ما (مشارك أو غير مشارك) يعتمد على رؤية سردية ما (خلف – مع – من خارج) مع احترام الخطة السردية (بداية – وسط – نهاية) وفي هذا السرد قد يستعين بالوصف أو الحوار أو بالمنولوج (المناجاة).

منذ الستينيات من القرن العشرين إلى اليوم ما زالت القصة القصيرة تتعرض في العالم كله إلى عمليات تجريبية متلاحقة، هذا التجريب أدى إلى تغيير جذري في بنائها السردي، وأسسها الفنية وأدى إلى تنوع ضخم في الانتاج، مما أدى إلى اختلاف هذا الفن بين كاتب وكاتب آخر.

---

[1] . إمبرت إنريكي أندرسون، القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر على إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى التعاوني مصر . ص6

وقد استطاع المبدعون في العالم العربي أن يواكبوا الحركات التجديدية في الإبداع العالمي فخرجوا لنا بأعمال متنوعة في مجال السرود، خاصة القصة القصيرة التي اتسمت بالأصالة والابتكار في البناء الفني، واستفادوا من مظاهر التجديد في التكنيك، مما أحدث ثورة على الأشكال التقليدية المستقرة التي كانت سائدة.

خصائص القصة القصيرة:

تمتاز القصة القصيرة بمجموعة خصائص تميزها عن غيرها من الأجناس السردية الأخرى، هذه الخصائص تزيد عند بعض النَّقاد وتقلُّ عند آخرين، ولكنَّهم يدورون حول هذه السمات التي يجملها "المديني" بقوله: "وبالإجمال نستطيع القول، أنَّ القصة القصيرة تتناول قطعا عرضياً من الحياة، تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفاً تستشف أغوارهما، تاركة أثراً واحداً وانطباعاً محدداً في نفس القارئ وهذا بنوع من التركيز والاقتصاد في التعبير وغيرها من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصة القصيرة في بنائها العام، والتي تُعَدُّ فيها الوحدة الفنية شرطاً لا محيد عنه، كما أن الأقصوصة تبلغ درجة من القدرة على الإيحاء والتغلغل في وجدان القارئ كلما حومت بالقرب من الرؤية الشعرية"[1]. ومما يؤكد عدم اتفاق النقاد على خصائص محددة للقصة القصيرة تلك المقارنة التي أجرها (مخلوف عامر)، بين ثلاثة كتب تناولت خصائص القصة القصيرة، فكان الاختلاف واضحاً برغم معاصرة المؤلفين ، والكتب هي:

أ- 1-التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث لنعيم اليافي.

ب-2-فن القصة القصيرة بالمغرب، لأحمد المديني.

ت-3-القصة الجزائرية القصيرة، لـ "عبد الله ركيبي".

---

[1]المديني أحمد، فن القصة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت، 1980، ص34.

جدول(1-1) يوضح اختلاف النقاد في خصائص القصة القصيرة

نعيم اليافي	أحمد المديني	عبد الله ركيبي
1-وحدة الانطباع (وحدة الانفعال) التركيز والاقتصاد	الأثر الكلي ----- التركيز والإيجار	الوحدة ---- التركيز والايجار
2-التوازن بين العناصر	الاتصال والتماسك	----
3-عدم الخضوع للتسلسل	اختلال تسلسل الوحدات (تداخل الأزمنة)	---
4-المونولوج والتداعي	تيار الوعي	----
5-الشاعرية	لغة الشعر	---
6-الحبكة	نسيج القصة	----
7-الموقف	----	الموقف
8-لا بداية ولا نهاية	النهاية المفتوحة	النهاية المفتوحة
9----	اللغة والحوار	اللغة والحوار
10-----	الشخصية	رسم الشخصية
11-التناسب أو التوقيت	---	---
12-الشكل العضوي	----	----
13-والشكل والآلي		
14-----	الرمز	---
15----	الغاء الحكاية وفقدان المعنى	----[1]

المصدر: مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر.

هكذا يبدو أن الاختلاف في خصائص القصة القصيرة، اختلاف في العدد والنوع. فمن بين خمسة عشرة خاصيَّة لم يتفقوا إلا على ثلاث سمات فقط. هي (الوحدة والتركيز، والنهاية المفتوحة)!.

فالقصة القصيرة منذ نشأتها عُرفت بعدم الاستقرار في مبادئها وخصائصها، فهي من أكثر الأجناس الأدبية تعرضا للانزياحات،والتجريب المستمر، يقول إيخنباوم في سياق حديثه عن تميُّز الأدب الأمريكي بالقصة القصيرة، : أنها (أي القصة القصيرة) قامت على مبادئ وخصائص لكنها تغيرت. والمبادىء هي " وحدة البناء، وأثر رئيسي عند منتصف الحكاية، ونبرة قوية ختامية. وإلى غاية الثمانينيات، ظلت هذه القصة القصيرة تتراوح بين الاقتراب والابتعاد من الوصف الصحفي، لكنها احتفظت دائما بخصيصتها الجادة: التهذيبية أو العاطفية، السيكولوجية أو الفلسفية. وانطلاقا من هذه الحقبة (مارك توين) خطت القصة القصيرة الأمريكية في اتجاه الأحدوثة خطوة عظمى، مبرزة دور الراوي الظريف، أو لعبة الحبكة وتوقعات القارئ، وكشفت عن قصد أنساق البناء؛ فلم تعد لها

[1] . مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر،من منشورات اتحاد الكتاب العرب،1998م، ص28

إلا دلالـة شـكلية: بسـط التحفيـز، واختفـى التحليـل السـيكولوجي. فـي هـذه الحقبـة، تظهـر قصـص أو. هنـري (O.Henry) القصيرة، حيث يتجلى الميل الأحدوثي في أعلى درجاته.[1]"

وحدة البناء، والأثر الرئيسي عند منتصف الحكاية، وقوة النبرة الختامية، والراوي الظريف والأحدوثة، التي عدها إيخنباوم من خصائص القصرة القصيرة الأمريكية في حقبة ما، هي بذاتها خصائص عامة لهذا الجنس عند بعض النقاد.

أما فيكتور شلوفسكي– بعد أن يعلن ، في مقاله (بناء القصـة والروايـة) اعترافه بأنـه لم يجد تعريفا لهذا الجنس [2] ، يرأى بأنّ القصـة القصـيرة تخضـع لإطـار حدثي مـا، داخل حبكـة مختزلـة، تمامـا كمـا فـي روايات المغامرة التـي تحتوي على دعامات أساسية مثل : التعرف، الاختطاف، ووالزواج. وأنَّ بناء القصـة بناء تحفيزي يقوم علـى الفعل ورده،. فهو بناء دائري يجمع بين ثنائية الإحسان والإساءة يقول عن ذلك :" لكن مـا هو الشـيء الضـروري الذي يجعلنـا نـدرك أن قصـة قصـيرة قد اكتملت؟ إنـه من السهل، في تحليـل مـا، ملاحظـة أن البنـاء المتدرج يثنـى ببنـاء دائري، أو بعبارة أصح، حلقي.فوصف حب متبادل وسعيد لايمكن أن يسمح بتولد قصـة قصـيرة؛ وإذا مـا تـم ذلـك، فسـيكون معارضـا للقصـص القصـيرة التقليديـة التـي تصـف حبـا تعترضـه عراقيـل."[3]. والبنـاء التحفيـزي للقصـة القصـيرة قد يعتمـد علـى الفعل ورده كمـا تـم تبينـه، أو يعتمـد علـى تنـاقض العـادات أو المفارقـة كــ:" عـراك الأب والابن، والأخ الـذي يغدو زوجـا لأختـه، والـزوج الـذي يحضـر حفل زواج زوجتـه."[4] وقد يعتمـد علـى حـافز البطل المزيـف .ويـرى " أنَّ هـذا النـوع مـن الحـوافز يفترض التتـابع التـالي: فـالبريء يكـون قـابلا لأن يـتهم، فيـتهم، وفـي

1 - إيخنباوم بوريس،(نظرية المنهج الشكلي)، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى سنة 1982م، ص:120.

2 - شلوفسكي فيكتور ، (بناء القصة القصيرة والرواية)، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1982م،ص:122 .

3 - شلوفسكي فيكتور، (بناء القصة القصيرة والرواية)، ص:123.

4 -فيكتور شلوفسكي: نفسه، ص:125.

النهاية تبرأ ساحته. في بعض الأحيان، يتم التوصل إلى التبرئة بواسطة تقابل الشهادات المزيفة . وفي أحيان أخرى، يتدخل شاهد حسن النية."(1)

ولا يتم البناء الفني للمبنى الحكائي(الخطاب) إلا إذا تحقق للمتن الحكائي (القصة) الاكتمال وذلك بتعرُّف الحقيقة التي تثوي خلف وضعيات الخداع والزيف. ويرى أنّ القصة القصيرة تتميز بتركيب:

*-البناء المتدرج.

*-والبناء الدائري.

*-والتوازي الذي هو ربط بين محتويين سرديين بغرض الاستدلال على الاختلاف أو التشابه.

*-والتنضيد: وهو ربط بين مجموعة من قصص صغيرة مستقلة تجمعها شخصية مشتركة،وغالبا ما تكون في حالة سفر.

ويشير في آخر الأمر على أنَّ هذه السمات لها علاقة بحقب زمانية ومكانية معينة وليست شاملة.

من خلال هذا السرد يتضح أن معظم النقاد كادوا يجمعون على بعض الخصائص منها (الوحدة والتكثيف ، التشويق، الدراما... فيما يلي نوجز الحديث عن السمات التي اتفق عليها معظم من تناول هذا الجنس الأدبي:

أولا:الوحدة : ويقصد بها أن تتضمن القصة حدثاً واحداً ، أو فكرة واحدة ، وشخصية أساسية واحدة ، فـ"القصَّة القصيرة ما هي إلَّا عبارة عن حبكة وحيدة،وهي أفضل كلَّما كانت غير قابلة للتَّجزئة.فالأشخاص غير موجودين خارج القصَّة القصيرة: إنَّهم غارقون في أزمة يتوقّع وجود انفراج بين لحظة وأخرى. إنَّه الانتقال من السؤال إلى الإجابة ويكتمل الحدث الواحد عندما ننظر إلى نهايته"(2) . ويتم التأكيد دوما على أنّ" القصّة القصيرة ... بناء مغلق"(3).

---

[1] . - فيكتور شلوفسكي: نفسه، ص:125-126

[2] . إميرت إنريكي اندرسون ،القصة القصيرة النظرية والتقنية،تر علي إبراهيم عل موفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 200م،ص44

[3] . نفسه، ص44

ويجب أن يكون هنالك هدف واحد يركز عليه الكاتب ،ويُسخر كل التقنيات السردية لخدمة هذا الهدف، دون أن يبتعد عنه ؛ لأن" إنَّ ما يهمُّ كاتب القصة القصيرة هو التَّأثير على القراء من خلال الحدث نفسه أكثر من أبطاله .أي بتفرُّد المغامرة أكثر من المغامر، أي التزامه بالحدث؛ فقارئ القصة القصيرة مثله في ذلك مثل من يسمعها لا يريد كلاهما الوصف أو التعليق على ما يشعر به ، أو يفكر فيه البطل . إنَّهما يريدان ما حدث بشكل موجز.إن الوحدة الموجزة للقصة القصيرة عبارة عن دخول خيوط الحدث في الحبكة القصصيَّة وكل هذه الحبكات يمكن اختصارها في عدد محدود من التراكيب"(1)، لذا تشبه بأنها" بندقيَّة تُهيّيء للتصويب بدقة على أهداف محدَّدة"(2) ويرجع تركيز متلقِّي القصة القصيرة إلى الوصول إلى النهاية إلى أنَّ " الشَّكل الفنِّي لهذا النَّوع الأدبيِّ ما هو إلا إنعكاس للحالات النفسيَّة التي عليها بني الإنسان . ففي اللحظة التي يتمّ فيها تصوُّر قصة قصيرة ، أو قراءتها تظهر بوضوح شديد الوظائف النفسيَّة المتمثِّلة في الاهتمام والفضول والشكِّ وعدم الصبر، والترقُّب والخفقان ، والتَّخيُّل والذاكرة، والاستحسان والاستهجان ، والرغبة والخوف ، وروح التناقض والرضى، والمتعة والتَّنقل والمفاجأة ..إلخ . هذه الوظائف النَّفسيَّة تُحدث فعلها في كلِّ قصَّة قصيرة بشكل خاص .. وإذا ما اتَّفقنا على التَّنوُّع الكبير في فنِّ القصِّ يمكن لنا أن نشير إلى شيوع نفس الشكل النفسي في العديد من هذه القصص ألا وهو اهتمامنا بالحدث الذي يبدأ عند نقطة معيَّنة ولا ندي إلى أين ستكون النهاية"3

فالوحدة من أهم مبادئ الصياغة الفنية للقصة القصيرة ؛ فقد ألحَّ على هذه الخصيصة أدجار ألن بو ، والتزم بها موباسان وتشيكوف.

ثانيا: التكثيف : المقصود به هو التوجة مباشرة إلى الهدف الذي ترمي إليه القصة ، من أول كلمة في القصة إلى منتهاها ؛عن طريق استخدام الكلمات و الجمل القصيرة ذات الدلالات العالية . وذلك لـ " أن القصَّة القصيرة تستجيب لهيكل سبق وضعه ، وكلُّ كلمة تدخل في إطاره، ومن السِّمات الطَّبيعيَّة في القصَّة القصيرة ؛هو أنَّ بداية الحدث شديدة القرب من النهاية (عكس ذلك في الرواية). والتركيز هو ما يميِّز القصّة القصيرة عن الرواية،

[1] نفسه، ص31

[2] .-نفسه ، ص44

[3] - القصة القصيرة النظرية والتقنية ، ص32

رغم أنَّه قد يكون في الدَّرجة مع ما يستطيع ذلك من الوحدة ، والأصالة في فنِ الإيحاء وتكثيف معنى الأحداث البسيطة"1

ثالثا:اتِّساق التَّصميم : وهو " كلُّ ما في نسيج القصة من لغة و وصف و حوار وسرد يجبُ أن تقوم على خدمة الحدث ، فيساهم في تصويره وتطويره بحث يصبح كالكائن الحيّ ، له شخصيةٌ مستقلَّة يمكن التَّعرُّف عليها. فالأوصاف في القصة، لا تصاغ لمجرد الوصف؛ بل لأنَّها تساعد الحدث على التَّطوُّر ؛ لأنَّها في الواقع جزء من الحدث نفسه"(2). فكاتب القصَّة القصيرة إنما يعرض الحياة من خلال واقعة واحدة مكثفة.

رابعاً:التشويق (suspense): " حالة من عدم التأكد الذهني ، والتَّرقُّب والقلق والاستثارة أو عدم الحسم. والكلمة مستمدة من أصل لاتيني يعني أمرا معلقاً ولذلك فقد ترك دون حسمٍ . وفي الأدب تشير الكلمة (suspense) إلى ترقُّب القراء، أو النُّظار إلى ما ستكون عليه نهاية الأحداث في رواية ،أو قصة ،أو تمثيلية . وهي صفة من صفات التوتُّر ،تحتفظ باهتمام الجمهور، وتجعله يتساءل ما الذي سيحدث بعد ذلك؟ .

خامسا:الدراما: تدلُّ على" التَّنفيذ (العرض) المشهدي للكلام (أو الفكر)، أو السلوك " [3] والدراما تخلق الحيوية ،والديناميكية ، والحرارة، في العمل؛ حتى لو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة . فالدراما هي عامل التشويق الذي يستخدمه الكاتب للفت انتباه القارئ، وهي التي تحقق المتعة الفنية للقارئ وتشعر القاص بالرضا عن عمله . يقول صاحب (الصوت المنفرد) مؤكدا على هذه الخاصية " إنني لا أعرف كاتب قصة قصيرة على الإطلاق لم يكن لديه إحساس درامي"[4].

وأخيرا بعد هذا السرد المكثف لطائفة من خصائص القصيرة القصيرة، والمقارنة بينها وبين خصائص أقرب الأجناس إليها نستطيع الجزم بإن الاختلاف بين الرواية والقصة القصير اختلاف سطحي، وأنهما "في الحقيقة بنائياً وفلسفياً هي رواية قصيرة ..هي من جنس الرواية بكل وظائفها وأبعادها الفلسفية إلا أنها تمتاز بالتكثيف

. القصة القصيرة النظرية والتقنية ، ص26[1]
-فن القصة القصيرة ،ص116 ، [2]
-المصطلح السردي، ص67 [3]
-الصوت المنفردن ص20[4]

والاختزال"[1]. لأن كل خاصيَّة أوردناها للقصة القصيرة عندما نضعها على المحك قلَّ أن تصمد، وقد نجدها بعضها متحققة في أجناس أدبية أخرى (كالدراما والتشويق والتكثيف مثلا) مما ينفي اختصاص هذا الجنس بها.

المبحث الثالث:الأجناس المشابهة للقصة القصيرة .

في البدء لم تكن الأجناس الأدبيَّة بهذا الكثرة التي يصعُب على العادِّ عدُّها؛ لذلك تمكَّن النقاد الأوائل من حصرها في الشعر الغنائي، والدراما، والشعر الملحمي ، وقد أدّى هذا التقسيم دوره لمدة زمنية طويلة ، ولكن في القرون التالية عندما كثرت الأعمال الأدبية وتنوّعت لم يف هذا التبويب بالغرض، ولم يُرض النُّقاد. فبدؤا في تقسيم الأدب وتجنيسه مرة أخرى ؛ ولمَّا ينتهوا.

قديما تركز جهد أرسطو في مجال تصنيف الأنواع الأدبية وتجنيسها على الشعر في معظمه ، ولكنَّه لم يغفل النَّثر تماما؛ فقد تناوله في كتابه "فنّ الخطابة" فدرس علاقة الخطابة بالجدل ، ودورها في استمالة المستمع ، والأسلوب الفني فيها. وصنفها بناءً على أطراف التواصل (المرسل والرسالة والمتلقي) إلى ثلاثة أصناف يقول في ذلك: "أنواع الخطابة ثلاثة تتناسب مع السامعين، لأن كل خطبة تتألف من ثلاثة عناصر: الخطيب والموضوع الذي يتناوله، والشخص الذي يوجه إليه الخطاب – أعني السامع، الذي إليه يحيل الغاية أو الهدف من الخطبة"[2].

[1] . هشام آدم،هرطقات في النقد الأدبي المعاصر، أوراق للنشر والتوزيع، الخرطوم،الطبعة الأولى،2014م، ص76

[2] أرسطو: الخطابة، ، تح. عبدالرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ط2- 1986ص: 36

وتتابعت المحاولات الدائبة في مسألة تجنيس الأدب ، وقد أنجز الباحثون دراسات كثيرة. لسنا بصدد تناولها، ولكن الذي يهمنا هو تناول الأجناس السردية التي تماثل القصة القصيرة في بعض نواحيها . و الذي ينبغي الإشارة إليه في هذا المقام ،هو أنَّ تصنيف النصوص السردية وغيرها ينبغي أن يستند على السمات غير المشتركة ، بالإضافة إلى السمات المشتركة أيضا. فالتعويل في الكشف عن خصوصية النوع الفني يعتمد عليهما معا ،مع التركيز على الخصائص غير المشتركة لأن . "خصائص النوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى، تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة عند سوسير: النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى"[1]

(أنريكي) أثناء حديثه عن أصول القصَّة القصيرة ، ومحاولة تحديدها وتعريفها ، استبعد كثيرا من أشكال القصّ ، والأعمال الأدبيَّة التي لا تتسم بالاستقلاليَّة، أو التي لا تتضمّن في بنيتها الداخليَّة مقاييس جماليَّة خاصّة بها. بل استبعد كافَّة الانتاج القصصي حتى عام 1830م ، واستبقى القصص المعاصرة فقط.

الأشكال القصصيَّة الموجزة:

هناك أشكال قصصية شبيهة بالقصة القصيرة منها : الأسطورة، والمفاخرة ، والطُّرفة ، والخرافة ، والأمثال، والحالة ، وذكريات واقعة، والقصة القصيرة السحرية. هذه الأشكال درسها A.Jolles. على أنَّها تراكيب موجودة في الذهن ، تُقاوِم تحوُّلها إلى عمل أدبيٍّ ، حيث أنّ التراكيب الذهنية تبدأ في العمل بادئة باللُّغة ، لا يهمُّ عن من هي صادرة؟ أو إلى أين؟ أو متى؟ ومن؟ ومن هذه التراكيب تنبثق الأشكال القصصية البسيطة ، وفي دراسته جمع بين الأشكال الشفهية والمكتوبة ولم يفرق بينها.

أما (أنريكي) ففي دراسته للأشكال القصصية الموجزة التي تُشبة القصة القصيرة فقد قصرها على القصص المكتوبة فقط، ولم يعر الشفهية اهتماما و تناول الأشكال التالية :

كيليطو عبد الفتاح: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر المغرب، ط8، 2011ص: 1.22

1-**مقال التقاليد:** نوع سردي يجمع بين علم الاجتماع والخيال، يتناول مشاهد من الحياة اليومية، ويرى أنّ هذا النمط كان بداية القصة القصيرة في الأرجنتين.

2-**لوحات الأخلاق:** نوع يمزج بين علم النفس والخيال يهتم بالملامح الأخلاقية والأنماط التقليدية للفرد.

.3- **الخبر**.نوع سردي يمزج بين الخبر الصحفي والخيال يتناول أحداثا يومية غير عادية، يهدف إلى التأثير والمفاجأة.

4- الخرافة: في اللغة اليونانية تعني تفسير أصل الكون عن طريق كائنات ماورائية، والخرافة سرد يمزج بين الدين والخيال، يهتم بتفسير ما عجز عنه الإنسان. وهذا عكس ما في العربية في أول الأمر فالخُرافةُ فيها هو الْحَدِيث المستملح المكذوب"[1]. ولكن في المعاجم الحديثة نجد أنّ الخرافة "قصة قصيرة ذات مغزى أخلاقي غالبا ما يكون أشخاصها وحوشا أو جمادات"[(2)]. لعل هذا تأثر بما في الآداب الأخرى.

5- الأسطورة: سرد يمزج بين التاريخ والخيال،"ولقد تم انتقاء الأسطورة بواسطة الذاكرة الشعبية ثم اكتسبت استقلالا أدبياً"[(3)].

6- **الأمثال:** سرد يجمع بين التعليم والخيال يتناول شخصيات ذات طبيعة عامة يقدم من خلالها القيم التعليمية

7- **الطرفة:** سرد يتناول شخصيات معروفة من أجل التسلية اللحظية قد تتضمن قيما أخلاقية قد تكون سلبية أو إيجابية ، والفرق بينها وبين القصة القصيرة أنها سرد خارجي بينما القصة تدخل في أعماق الشخصيات التي تخلقها.

8- الحالة: سرد موجز يتناول المواقف الطارئة ويرى بأنها أقرب إلى القصة القصيرة من غيرة لأنها خطة لحدث ممكن[4].

---

[1] المعجم الوسيط، مادة (خ ر ف) ،ص229

[2] أحمد مختار عبد الحميد عمر بمساعدة فريق عمل ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب، ط2008م، مادة (خ ر ف)، ص634

[3] القصة القصيرة النظرية والتقنية،ص41

[4] انظر:القصة القصيرة النظرية والتقنية،ص41

بيَّن معنى كل مصطلح من المصطلحات السابقة بإيجاز، ولم يعمد إلى فصلها عن سياقها الظرفي والتاريخي ، ولا عن محيطها وبيئتها، ولا عن الطَّاقة الشخصيَّة للقاصّ.

في الأدب العربي أجناس موجزة كثيرة تلتقي مع القصة القصيرة في بعض الخصائص ، منها: المثل،الخاطرة ، والخرافة ، وأيام العرب، والصورة القصصية، والقصة، والحكاية. التي كانت تحكي بغرض العظات واستخلاص العبر، كما تدل الآيات على ذلك {فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ} [1]، أو لمجرد التسلية.

وألصق الأجناس الأدبية الموجزة بالقصة القصيرة هي (المقامة) لدرجة أنّ كثيرا من النُّقاد يرون بأن القصة القصيرة العربية ما هي إلَّا نسخة متطوّرة عن المقامة .

المقامة:

لغة تُطلق على الجماعة من النَّاس كما تطلق على المجلس أو موضع الإقامة .ف "المقامة المجلس، والقوم : وبالضمة الإقامة، كالمقام والمُقام، ويكونان للموضع"[2]. وتطلق كذلك على الخطب والمواعظ والنصائح والحكايات والمسائل التي تتعلق بأمور اللغة والدين التي تقال في المجلس على سبيل المجاز المرسل بإطلاق المكان وإرادة ما فيه.

فالمقامة إذن اسم مكان من قام على زنة (مَفْعلة) أي (مَقْوَمة) فحُوِّلت حركة الواو إلى الساكن الصحيح قبله ، ثم قُلب الواو ألفا ؛ فتحوَّلت (مَقْوَمة) إلى مقامة. ثم تحولت دلالتها فأصبحت لا تشير إلى المكان مباشرة ، وإنَّما تشير إلى من فيه . ثم أتت الدلالة الاصطلاحيَّة لتحديد المعنى أكثر ، حيث ارتبطت المقامة بنمط قصصي معيَّن دون الأنماط الأخرى كالخرافات والحكايات وأيام العرب وغير ذلك من الأمور التي كانت تحكى في المجالس. والتحوُّل في دلالة الكلمات واكتسابها معانٍ جديدة طبيعية؛ فماانفكَّ التاريخ الثَّقافيّ "يخصُّ بعض

---

[1] سورة الأعراف، الآية،(176).

[2] أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب، القاهر، 2008، مادة (ق و م) ص1383-

الألفاظ بميزة جليلة : يخرجها من خمودٍ ولاتميُّز المعجم، ويجعلها تدلُّ على أنواع أدبيَّة. تلك حال لفظة مقامة التي اختارها الهمذاني في أواخر القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي لتدل على تآليف نثريَّة شعريَّة"[1]

المقامة اصطلاحاً:"حكاية أدبيَّة قصيرة يدور أغلبها حول الكدية والاحتيال لجلب الرزق وتشتمل على نكتة أدبيَّة تستهوي الحاضرين"[2] فهذا التعريف احتوى على مميزات المقامه. **الميزة الأولي :** اشتمالها على (حكاية) **والميزة الثانية :** اشتمالها على (نكتة أدبية) **الميزة الثالثة:** القصر .فالمقامة تمتاز بقصر ،هذا القصر نجده في تعريف البستاني للمقامة بأنَّها "قصَّة تدور حوادثها في مجلسٍ واحد. »[3] **الميزة الرابعة:** الكدية. و يعلِّل القلقشندى تسميتها بالمقامة: بأنَّها في الأصل اسم المجلس والجماعة من النَّاس وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، لأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيها الجماعة من الناس لسماعها. فالمقامة نوع من القصص تتسم بالقصيرة وتعتمد على خيال مؤلفها في خلق حوادثها أو إعادة ترتيبها، وترمي إلى غايات مختلفة، وبُنيت الروايةُ على "وجود حكاية ما،يلزم وجود راوٍ لها ، وبطل تشكِّل مجموع أفعاله نسيج تلك الحكاية "[4].

رغم أن المقامة أخذت مكانة في الأدب العربي وكتبها مبدعون كثيرون إلاّ أنَّها "ظلت ...أمينة على هذين المكونين السرديين اللذين صارا ضمن بنية محددة، علامة دالة على هذا النوع السردي، وكلما افتقرت المقامة إلى ذلك تتخلَّى عن الشروط التي تميِّز نوعها. هيمت على المقامة خلال تاريخها الطويل أغراض بكل عصر من العصور التي مرت بها ، ففيما كانت أغراض الوعظ والإرشاد لصيقة بمراحل تكوُّنها الأولى، أصبحت أغراض الظرف ، والتطفيل،والكدية، وما تستدعيه تلك الأغراض من شخصيات طفيليَّة، هامشية، ومتماجنة، سمة تميِّز موضوعات المقامة في عصور ازدهارها ، ثم تنوعت الأغراض التى تعنى بها في تاريخها المتأخر،فصارت وسيلة للوصف، والمدح، والتعليم، وغير ذلك"[5].

---

[1] .كيليطو عبدالفتَّاح ،المقامات:السرد والأنساق الثقافية،تر عبدالكبيرالشرقاوى،دارتوبقال للنشر،الدار البيضاء،ط2 2001م،ص5

[2] . النور يوسف ، المقامات بين الشرق والغرب،ط1، دار القلم،بيروت ،1964،ص20

[3] البستاني بطرس،أدباء العرب في الأعصر العباسية، دارالجيل بيروت،1979م ج 2، ص 389.

[4] . موسوعة السرد العربي، ص285

[5] .إبراهيم عبدالله، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، طبعة 2008م، ص285

يقال بأنَّها نشأت على يد العالم اللغوي أبو بكر بن دريد (المتوفى عام 321 هـ) حيث يُروى أنَّه أنشأ أكثر من أربعين مقامة ولكنَّها لم يصل ألينا شيءٌ منها. وتلاه العلامة أحمد بن فارس (المتوفى عام 395هـ) في تأليف المقامات.

ولكن الريادة الحقيقية تنسب إلى بديع الزمان الهمذاني الذي أتى بعدهما ، وتأثر بهما، خاصّة بابن فارس ، حيث يسلِّم أبرز كتاب المقامة ، وهو الحريري، لبديع الزمان الهمذاني بالريادة في إنشاء المقامات، وأنَّه "سبَّاق غايات وصاحب آيات ،وأنَّ المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة ، لا يغترف إلا من فضالته ، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته"[1] ويذهب إلى أبعد من ذلك فيصرح بأنّه عندما كان ينشيء مقاماته اقتدى به ونسج على منواله وتلا "تلو البديع ،وإن لم يدرك الضالع شأو الضليع"[2] ويؤكد القلقشندي أيضا ريادة الهمذاني في إرساء دعائم المقامة بقوله إنِّ "أول من فتح باب عمل المقامات،علّامة الدهر، وإمام الأدب ، البديع الهمذاني "[3] .إذا تصفحنا خزائن نقد الأدبي العربي القديمة وجدنا أشكالا تشبه المقامة ، ووجدنا اسمها متداولا بين بعض الكتاب، مما يجعلنا في أول الأمر نتردد في نسبة إنشاء المقامة للبديع ، لكن "حينما يثار موضوع ريادة المقامات ، ينبغي التفريق بين الريادة الإبداعية والريادة الزمنية ، ففيما تحيل الثانية على محاولات تتدرج في سياق التاريخ، تحيل الأخرى على القدرة الخلاّقة التي تؤسس نمطا جديدا للتعبير، يقوم على قواعد محكمة في البناء، فيما ترتبط الريادة الزمنية ، بالمحاولات غير المتميّزة فنيّا لنمط من أنماط التعبير، تقترن الريادة الإبداعية بالمثال الذي اكتسب قوَّته الفنية ليكون نسيجا يحتذى، موجها للجهود اللاحقة"[4] فالريادة إذاً ريادتان ريادة الابتكار: وفي هذه الريادة سبق الهمذاني كتاب كثيرون ؛ وريادة بلورة الشكل الإبداعي: وهذه وجبت نسبتها إلى الهمذاني بلا منازع.

---

[1].الحريري القاسم بن علي ، مقامات الحريري، بيروت ، ط1970، ص13

[2]. مقامات الحريري ،ص11

[3]-القلقشندي، الشيخ أبي العباس أحمد،.صبح الأعشى،الطبعة الأميرية، القاهرة،1919م،011:41

[4].موسوعة السرد العربي،ص293

عناصر المقامة الأدبية:

1- الراوي: وهو الذي ينقلها عن مجلس تحدث فيه.فقد لوحظ "ظهور الراوي الذي يجوز عليه الخداع في معظم الأحيان، ثم اكتشافه حقيقة البطل في النِّهاية"[(1)] .

2- (البطل): وهو الذي تدور القصة حوله وتنتهي بانتصاره في كل مرة.وعادة ما يكون البطل مكدياً والكدي من كدية :أي إستعطاء وبمعنى حرفة الشحاذ .وقد اتسم بطل المقامة " بالحيلة والدهاء في الحصول على المغانم، والتأثير في نفوس السامعين، ويمثِّل خير تمثيل طبقة المكدِّين في الحضارة العربية"[(2)].

3-العقدة: و هي التي تُنسج المقامة حولها ، وقد "برزت حبكة الأحداث في عدد من المقامات، لا سيَّما في مجموعة الهمذاني إلى درجة أنَّها قرُبت في سياقها ، وتسلسها والإثارة إلى الأقصوصة" [(3)] وهذا العنصر لا يوجد في معظم المقامات ، وإذا وجد فلم يحظ بالعناية الكافية فـ"إنَّ أغلب أصحاب المقامات من لدن الهمذاني إلى اليازجي، لم يركزوا على جانب الحبكة في المقامة، إنَّما انشغلوا بالجانب اللغوي والأدبي فيها، حتى كاد يطغى على ما سواه"[(4)].

4-التَّفلُّت من قيود الزمان والمكان في المقامات بحيث أنّ الأحداث التي تنسب إلى البطل تحدث في بلدان مختلفة يستحيل الانتقال إليها كلّها في أزمنة متقاربة تفصل بينها مئات السنين.

5- العناية القُصوى باختيار المفردات، وصياغة العبارات ، وتوخي السجع، وتحلية النصوص بالشواهد الشعرية والأمثال، والحكم، حتى زعم بعضهم أنَّ الغاية الأساسيَّة من المقامة هي إظهار التبحر في العربيَّة و أسرارها.[(5)]

---

[1] المعجم الأدبي، ص260-261.

[2] المعجم الأدبي ، ص260-261 .

[3] نفسه، ص270-

[4] إبراهيم هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، مطابع السودان للعملة المحدودة، ط1،ص305 .

[5] المعجم الأدبي، ص260-261.

علاقة المقامة بالقصة القصيرة:

هنالك شبه كبير بين المقامات والقصة القصيرة ، هذا الشبه يتمثل في أن بعض المقامات تتوفر فيها عناصر سردية عديدة مما حدا ببعض الباحثين أن يعدوها قصة قصيرة ، ويعدوا رواد المقامة رواداً للقصة القصيرة، أو على الأقل يرون بأن جذورها، تمتدّ إلى التراث القصصي العربي القديم، خاصة المقامة، لتشابههما من حيث الشكل، ولتقاربهما الواضح ، في كثير من الخصائص والملامح والتقنيات الفنية والسمات الجمالية. ومن الذين ذهبوا في هذا الاتجاه فشبهها بالقصة القصيرة، لأنها كان لها "شأن مهم، في محاولة تطوير القصة العربية والعبور بها، إلى القصة الحديثة"[1] وذهب الشاروني، إلى أبعد من هذا . فقد كان يرى بأن معظم قصص مجموعة "بوكاشيو" التي انحدرت منها القصة القصيرة في التراث الغربي، مستلهمة من مصادر عربية، تأثر الأديب، وألف على نمطها، بعد أن أخضع تجربته الجديدة للأسلوب الأوروبي [2] ولا يخفى أنَّ حماسة الاعتزاز بالتراث العربي هي التي دفعته إلى هذا القول! وعلى الرغم من هذا التشابه في بعض الجوانب بين المقامة والقصة كونهما نتاج مجالس وأندية ترفيهية. وافتراض التأثير والتأثر في الأدب بصورة عامَّة إلا أنه لا يخفى اختلافُ خصائصهما الأسلوبية، واختلاف التقنيات الجمالية المميزة لكل منهما.

أشرت في البدْء بأنَّ بعض المقامات تشترك مع القصة في العناصر السردية ،إلا أنَّ هناك مقامات أخرى لا تتوفر فيها هذه العناصر السردية "حتَّى أنَّنا نجد مقامات كاملة تخلو من الحدث خلوّاً تامّاً مثل المقامة الدينارية ، والحمدانية ، والشعرية ، كما نجد مقامات ضعف فيها الخيط السردي حتَّى كاد ينقطع ، وقد أخلى السرد فيها مكانه للوصف والإنشاء والتفنن في البلاغة "[3] وهذا يؤكد أنَّ هنالك تمايزا بين الجنسين ،فالمقامة لا تمت بصلة الى القصة القصيرة حتى وإن تشابهت معها فى بعض الأصول فهي برغم اقترابها من القصة القصيرة إلا أنّها فن قائم بذاته، وله أصول وقواعد وخصائص تخصه وتميزه . وفيما يلي نورد أهم نقاط الاختلاف بين القصة القصيرة والمقامة :

---

1. خضر عباس " القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى 1930 " الدار القومية، القاهرة ، 1966، ص16 1.
2. الشاروني. يوسف "**القصة القصيرة في التراث العربي**"مجلة الهلال، القاهرة، مايو، 1973، ص100
3. بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ،ص347

- القصة القصيرة تحتوي علي عنصر الحكاية ، والحكاية ضرورية فيها ولا تقوم إلا إذا توفرت ؛ وإلا أصبحت خارجة عن إطار هذا الجنس ، لكن "العنصر القصصي في [المقامة] ضعيف إذ أنّها تخلو من أهم مقومات القصة وهي الحادثة الواحدة الحسيّة ، أو الروحية التي تدور حولها أعمال الأشخاص، كما أنّها تخلو من الشخصيات القصصية الحية التي يعرضها الكاتب، ويحللها، ويدرس أجزاء نفسها ، كما أنَّ أسلوبها المقيد المتكلف ، يذهب ببقية الحياة فيها، وبوحدة تأثيرها في نفس القارئ "[1] ويقول شوقي ضيف مؤيداً هذا الأمر: " ليست المقامة إذن قصَّة ، وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحلية منها إلى القصة، فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط ، أمَّا هي في حقيقتها فحلية يُطْرفنا بها بديع الزمان وغيره لنطَّلع من جهة على حادثة معينة،ومن جهة ثانية على أساليب أنيقة مختارة. بل إن الحادثة التي تحدث للبطل لا أهميَّة لها "[2] والسب الذي أدى إلى هذا هو أنَّ القصة القصيرة انحدرت من الحكايات بينما انحدرت المقامة من الملخصات التعليمية لذلك ضعف عنصر الحكاية فيها، لإنَّها ما جيئت بها إلا للتشويق، إذ ليست هي الغاية، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذي تعرض به الحادثة. ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى فيها، فالمعنى ليس شيئا مذكوراً ، إنَّما هو خيط ضئيل تُنْشَر عليه الغاية التعليمية"[3] ؛ ولأن الغرض تعليمي في المقامة نجد "كثيرا من المقامات لا تمتُّ إلى القصة بسبب قريب أو بعيد ؛ وذلك لبعدها عن مقوِّمات القصة الحديثة"[4].
- الوصف: المقامات تقوم على الوصف وتغفل جانب السرد، بينما القصة القصيرة مبنية على التكثيف، والاقتصاد في لغتها ، ولا تلجأ إلى الوصف إلا إذا كان يخدم الحكاية، وينمي الأحداث ويطورها " وهذا ما يبعد المقامة من القصة القصيرة التي تمتاز لغتها بالتكثيف والإيجاز ، وتوظيف كل كلمة فيها لبناء الحدث بحيث لا يمكن الاستغناء عنها أو استبدالها"[5] وقد تبين أن الجانب اللغوي الأدبي الوصفي التعليمي في المقامة طغى التقنيات الأخرى فأعاق تحول المقامة إلى فن قصصي مكتمل.

---

[1].فن القصة في الأدب العربي،ص243
[2]. ضيف شوقي ، المقامة ، دار المعارف بمصر،القاهرة، ط3،ص9
[3]. نفسه ، ص9
[4]. حسن، محمد رشدي، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب، ط1974، ص25
[5]. بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة،ص330

- ✓ الحوار: في المقامة غالباً "لا يدفع بالأحداث إلى التصاعد فالذروة ... فهو حوار رغم فصاحته وظرفه حوار جامد، يسعى إلى لفت الأنظار إليه ، وانتزاع الإعجاب به ، وقد ساهم السجع الذي كان في زمانه آية البلاغة في عصر الهمذاني وما بعده ، كما ساهم التفنُّن البلاغي في هيمنة الوصف على المقامة ، وتجميد الحوار وتطفيف زمن السرد"[1]
- ✓ المكان: في المقامة "مجرد إطار خارجي تزيني غير منخرط في بناء الحدث، ولم يكتسب خصوصيته الجغرافية"[2] بينما القصَّة القصيرة توظِّف المكان توظيفا مشتبكاً بالحدث، فيساعد في بنائه، ويؤثر في الشخصيات، وفي الدلالة.
- ✓ الحبكة_رغم أنَّ بعض المقامات تحتوي على حبكة واضحة إلّا أنّ اغلب المقامات تحتوي على حبكات ضعيفة ؛ وذلك لطغيان اللغة البلاغية العالية التي تكاد تمحو آثار الحكاية .بينما القصة القصيرة لا تقوم بغير حبكة واضحة سواء كانت مفككة أو متماسكة لكنها لا تخلو منها أبدا.
- ✓ النكتة الأدبية: المقامة تتضمن نكتة أدبيَّة تعتمد على السخرية والمفارقة وهي عنصر أساسي فيها ، وقد توجد السخرية والمفارقة في القصة القصيرة لكنها ليست من عناصرها ولا من خصائصها.
- ✓ الهدف:المقامة منذ نشأتها أريد بها تعليم الأساليب العربية ، وألفاظها، وحفظها فبديع الزمان "لم يكن يريد أن يؤلف قصصا، وإنَّما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية ، والتفقة على ألفاظها المختارة، فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر ، ...، وكل ما في الأمر أن بديع الزمان أراد أن يجعله مشوِّقاً فأجراه في شكل قصصي"[3] . أمّا القصرة القصيرة فإنَّها تعتمد الحدث والشخصية وتهدف إلى كشف وتحليل النواحي النفسية والاجتماعية، والفلسفية.
- ✓ القصة القصيرة فيها تطوير الأحداث وتنمية الشخصيات وتقديم صورة واقعية للموضوع، بينما المقامة قد تخلو من كل هذا.

---

1. .بنفسه ، ص330
2. .نفسه، ص323
3. . المقامة ،ص8

- ✓ المقامات تتسم بضعف الخيال ، والسبب الأول في ذلك أنّ كتابها كانوا يخلطون بين التخييل والكذب ، بين الوضع الفني وغير الفني، مما جعلهم يتحرجون من الاسترسال في الخيال المنطلق، والسبب الثاني: هو اهتمام المبدعين باللفظ وإغفال المعنى، بينما القصة القصيرة منطلقة في التخييل وغير مقيدة بأغلال التصنع البلاغي؛لأنها لا تلجأ إلى التأنق في اللفظ إلا إذا كان ذلك يسهم في تطوير الحدث أو تصوير الشخصية.

المقامة تركز على إظهار فصاحة الشخصيات، وفي سبيل ذلك تقتنص الأساليب البلاغية، والألفاظ المتجانسة والغريبة، وتبالغ في الإطناب. بينما القصة القصيرة تعتمد على الاقتصاد اللغوي والتركيز والتكثيف والدقة في التقاط الحالات النفسية. وتبتعد عن الاطناب والاستطراد والحشد اللفظي.

وبناء على ما تقدم فإنَّ المقامة فن أدبيٌّ عربي خالص لا علاقة لها بالقصة القصيرة المعاصرة ؛ إلا أنها تلتقي معها في بعض عناصرها وخصائها تأثر بالمقامة بعض كتاب القصة القصيرة في عصر النهضة الأدبية العربية، ولكن هذا التأثر قد انقطع ، فنهل الكتاب من الأدب الغربي ؛ لأن المقامة حتى لو التقت مع القصة القصيرة في بعض عناصرها وخصائها؛ إلا أنها تختلف معها في خصائص وعناصر أخرى تبعدها عنها.

الأجناس المطولة:

القصة القصيرة تلتقي مع أجناس سردية كثيرة ، منها الأشكال الموجزة وقد تناولنا بعضاً منها في المباحث السابقة، ومنها أشكال مطولة نتناولها فيما يلي :

فمن الأشكال الحكائية التي يقترب بناؤها من القصة القصيرة : الملحمة، الأسطورة، و الرواية ؛ ولأنَّ الملحمة والأسطورة توقف انتاجهما، أو تطورتا إلى الرواية فإن البحث لا يتناولهما، وإنما يكتفي بالوقوف عند مفهوم الرواية وتبيان علاقتها بالقصة القصيرة.

مفهوم الرواية:

هناك مجموعة من التَّعريفات يختلف كلٌّ تعريف عن الآخر ، ويرى البحث أنَّ لهذا الاختلاف سببين : السبب الأول: هو أن كل ناقد يقدم مفهوم الرِّواية معتمدا على مذهبه الأدبي. والسَّبب الثاني : هو ازدهار الرِّواية و تنوُّع مصادرها، وسرعة تطورها، واستيعابها لكثير من الفنون الأدبية الأخرى، وتمرد الكتاب على قواعدها، وقوالبيها

النَّموذجية باستمرار، وانتشارها في كافة الآداب المعاصرة وإنتاجها بمعظم اللُّغات الحيَّة . وهذا أدى إلى صعوبة الوصول إلى تعريف جامع ومانع

فالرواية كما يعرفها معجم المصطلحات الأدبية هي " نص نثري تخيلي سردي واقعي غالبا ما يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة "[1] وتركيز المعرفين على أن الرواية نص نثري ناشئٌ من الإلحاح على تمييزها عن الملحمة التي كانت تكتب شعرا مثل الإلياذة، والأوديسة؛ وهي أقرب الأجناس إليها .ويرى الباحث بأنه لا حاجة لهذا التركيز الآن؛ لأن الأجناس السردية كلها أضحت نثرية .

و التركيز على أن الرواية واقعية أيضا محاولة لتمييزها عن الملحة التي تقوم أساسا على الخيال والأسطرة ؛ إذ أن أبطال الملحمة شخصيات غير عادية؛ فهي إما آلهة، وإما شخصيات بشرية منحتها الآلهة بعض الميزات التي تجعلها تتفوَّق على الإنسان .أما الرواية فشخصياتها عادية، يهتم الكاتب برسمها ثم تحليل نفسياتها، وأهوائها، وتقصي مصيرها، وتتبع مسارها، ووصف مغامراتها، ورصد هواجسها، وتصوير آلامها وآمالها وهزائمها وانتصاراتها. وللرواية اهتمام خاص بعلاقات الشخصيات ببعضها وعلاقتها ببيئتها ومدى تأثرها بها.

والواقعية في الرواية لا تعني أبداً نقل الواقع بكل تفاصيله ، فالرواية" لا تعرض الواقع كما تعرضه كتب التاريخ والسير" وإنما المقصود بالواقعية هو " أن يقنعنا الكاتب بإمكان حدوث مثل هذه الحوادث ، ووجود مثل هذا الشخصيات في الحياة التي نحياها ونعرفها"[2]

التعريف يشير أيضا إلى عنصرٍآخر أساسيٍ في الرواية. وهو عنصر السرد. والسرد : طريقة يسلكها الراوي في نقل أحداث القصة، وتشمل الجانب الصوغي للغة ، وجانب التتابع الزمني والجانب التركيبي. فالسرد عبارة عن الخيارات التقنية كالراوي، والمنظور الروائي ، وترتيب الأحداث وكل ما يؤدي إلى تحويل الحكاية إلى نص قصصيٍ إبداعي .

---

[1] معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص99

[2] فن القصة ، ص10

وفي تعريف تعريف آخر الرواية: " مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب ، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة ، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة ، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثير والتأثر " [1] أو هي" حوادث يخترعها الخيال .وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع كما تعرضه كتب التاريخ والسير .وإنما تبسط أمامنا صورة مموهة عنه "[2]

الرواية جنس سردي عتيق يستصحب مجموعة كبيرة من الأشكال الأدبية ويدرجها في طياته دون أن يظهر فيه أي شذوذ بسبب هذا الإدراج. كما أن بمقدوره استيعاب كافة التجارب الإنسانية، والقيم الكونية في قالب إبداعي مميز، ولغة أدبية رفعية ، وأنه لا حصر لأحداث الرواية، ولا حصر لشخصياتها، ولا حدود لأزمنتها. تتداخل أساليبها مع تداخلات العالم الواقعي والخيالي والطبيعي والرومانسي سواء في شخوصها أو حبكتها مما جعلها أكثر ثراء وتعقيدا.

نقاط الاختلاف بين القصة القصيرة والرواية :

بحث كثير من الدارسين هذا الأمر ، فأكثر بعضهم من ذكر نقاط الاختلاف ، وأوجز آخرون، وذهب فريق ثالث إلى أن القصة القصيرة والرواية جنس واحد ، ولا فرق بينهما سوى الطول والقصر ، حتى اقترح بعضهم توحيد التسمية لاشتراك الاثنتين في كل البنيات السردية والجمالية، وأبعاد الرؤية الفلسفية، وصل الأمر ببعضهم لأن يعد الرواية عبارة عن مجموعة قصص قصيرة، والقصة القصيرة أيضا يمكن أن تكون فصولا في الرواية، مما جعل النقاد يردون على هذه الرؤية المبتسرة بأنّ الرواية ليست" مجموعة من القصص القصيرة، كما أنّ النَّوع الأخير ليس جزءً من الرِّواية التي تنقسم إلى عدَّة فصول. ومن خلال كلِّ فصل يستكمل القارئ ما يقع للأبطال ، ولما كان يريد فهم طبيعة الشَّخصيات ؛فإنَّه يشكر للمؤلِّف عودته إلى ما قبل أحداث الرواية وقصِّ السَّوابق والتَّقييم المسبق للأحداث القصصية والتَّحليل والتَّعليق. "[3] هذه الرؤية دفعت كثيرا من النقاد لوضع حدود فاصلة وواضحة بين الرواية والقصة القصيرة وقد اتبعوا أسلوب الموازنة في دراسة التمايز بين الجنسين، وبحث ل(ولتر جيمس ملر

---

[1] فن القصة ص16

[2] نفسه، ص10

[3] القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص44 .

Miller W.J.) الذي جاء بعنوان (The short story as aliterary (القصة القصيرة كشكل أدبي) خير شاهد. سنعرض موازنته من خلال الجدول الآتي:[1]

جدول(2-1) يوضح التمايز بين القصة القصيرة والرواية

الرواية	العامل	القصة القصيرة
-عدة جلسات من القراءة. (5-10 ساعات على الأقل)	الطول	جلسة قراءة واحدة . (3-120 دقيقة)
- تتدرج الأحداث زمنيا غالباً - يمكن أن تبدأ وسط الحدث. - يمكن أن يكون لها عقدة رئيسية مرتبطة بعقدة ثانوية ، أو عدة عقد.	الحبكة	- يمكن أن تتدرج زمنيا - تبدأ وسط الحدث غالبا. -ذات عقدة واحدة غالباً
يمكن أن تكون كثيرة العناصر متشعبة.	العناصر	عناصر قليلة وبسيطة ذات وظيفة محددة
-عدة شخصيات رئيسية ممكنة، كلها متطورة. -عدة شخصيات ثانوية ممكنة، وظيفة بعضها الإيهام بالحقيقة.	التشخيص	-شخصيات قليلة العدد، واحدة منها متطورة. -شخصيات ثانوية وظيفتها تحريك الوضع المركزي.
-يمكن أن تتبدل وجهة النظر من فصل إلى فصل، أو قسم آخر.	وجهة النظر	-تحافظ أو تبرز وجهة نظر واحدة غالبا.
-سيولة في الأسلوب، وإطناب. -يمكن التبسط في التفاصيل. -استخدام الصور من غير ربط. -يمكن استخدام الرموز ، ويمكن تحويلها إلى نظام رمزي كامل (رواية رمزية).	الأسلوب	- اقتصاد في الأسلوب. -الاكتفاء بالتفاصيل اللازمة -الصور تساهم في وحدة الأقصوصة . -اقتصاد في الرموز لتقوية الغموض.
-تغيير متكرر في النبر -لكل قسم نبرته.	النبر	-وحدة النبرة تفرضها وحدة الموضوع. -الغموض في الشكل يتطلب التركيز على أثر واحد
-يمكن أن تتعدد الموضوعات الرئيسية أو الثانوية. -يمكن عرض فلسفة حياة بكاملها.	الموضوع	-موضوع واحد غالبا.

المصدر: معجم مصطلحات نقد الرواية

[1] . معجم مصطلحات نقد الرواية، ص28

إذا تأملنا في جدول المقارنة أعلاه نجد أن الباحث قد بدأ بمسألة الحبكة ،وجعلها منطلقا للتمييز،وهو أمر غير مسلم به ففي بعد الروايات حبكات منتظمة كما في بعض القصص حبكات معقدة

أما الطول والقصر. وتعدد العناصر أو قلتها فأوضح ما يكون في القصة القصيرة الملتزمة بالقصر النسبي المحدد بجلسة، أو بعدد الكلمات، لكن إذا طالت القصة القصيرة ستتعدد العناصر حتما؛ كما أن الرواية قد تقصر فتقل العناصر، فتصبح الحدود غير فاصلة بشكل مطلق. وينطبق الأمر على التشخيص كذلك.

أما الأسلوب فهو أمر يستعصي على القياس، وإن سعت الأسلوبية في ذلك، ولكن الأسلوب مسألة نسبية، قد نجد الاقتصاد اللغوي في الرواية تماما كما في الشعر والقصة القصيرة. وقد نجد في النوعين الأخيرين إسهابا وإغراقا في التفاصيل. وخيرا فعل الباحث؛ لأنَّه احتاط في بقية النقاط بكلمة (غالباً) وهذا ما ينبغي أن يكون في معظم القضايا التي يطرحها النقاد على أنها مميزات ومحددات لأي جنس أدبي معاصر.

هذا نموذج لأسلوب الدراسات التي تجري من أجل التفريق بين الرواية والقصة القصيرة، وقد رأينا أن معظم المسائل المطروحة ترجع بطريقة ما إلى القصر والطول النسبيين؛ لذا سيتناول البحث هذا الأمر، وأمور أخرى جعلها النقاد نقاطا مرجعية للتمييز والتفريق بين الرواية والقصة القصيرة، مستعيناً بدارسة كل من رشاد رشدي، وعبد الرحيم الكردي، وأنريكي اندرسون، وجدول الموازنة التي وضعه ملر أعلاه.وذلك فيما يلي:

1-**الطول والقصر:** برغم تأكيد فرانك أوكونور من"أنَّ مصطلح قصة قصيرة تسمية خاطئة في حد ذاته' فالقصة العظيمة ليست بالضرورة أن تكون قصيرة على الإطلاق. فالفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنَّها فن صغير خاطئة بالضرورة"[1] إلا أنَّ مسألة الطول والقصر تظل من النقاط المهمّة جدا في التمييز بين القصة القصيرة والرواية؛ فلكلٍ من الطُّول والقصر أسبابه المنطقيَّة التي تؤدي إليه . لكن بعض النُّقاد لا ينتبهون إلى السَّبب الجوهري لهذه المسألة ؛ فيميلون إلى قياس ميكانيكي إحصائي للتفريق بين الأجناس ويكتفون بذلك حيث . " يقوم هُواة الإحصائيات بتقسيم الأنواع القصصيَّة طبقا لعدد الكلمات :

[1] أوكنور فرانك ، الصوت المنفرد(مقالات في القصة القصيرة)،ترجمة محمود الربيعي، مكتبة الشباب، ط1983م، ص21

فالرواية تتضمَّن ما لا يقلُّ عن خمسين ألف كلمة ، والنَّوع الأقل قصرا (الرواية القصيرة)... يتضمَّن ما يتراوح بين ثلاثين ألف وخمسين ألف كلمة. أما القصّة القصيرة فهي تضمُّ ما بين ألفي كلمة وثلاثين ألفاً. والقصة القصيرة الأكثر إيجازا يتراوح كلماتها ما بين مائة وألفي كلمة"[1] فبرغم هذا التقسيم المعتمد على الإحصاء إلا أنّ الإشكال ما زال قائما ، خاصة بين الرواية القصيرة التي تتضمَّن (ثلاثين ألف) كلمة ، والقصّة القصيرة (الطويلة) إذ أنَّها أيضا قد تصل في حدِّها الأعلى إلى (ثلاثين ألف) كلمة أيضا، لذا ينبغي معرفة الأسباب التي تؤدي إلى الطول والقِصَر معاً .

2- الاقتصاد اللغوي مقابل الإسهاب:

القصة القصيرة لقصر مساحتها تعتمد على الإيجار والاقتصاد في اللغة والأحداث والشخصيات ، بيما الرواية تستطرد في الأحداث وتكثر من الشخصيات ، وتسترسل في الوصف والسرد فـ"الرواية تعتمد على التجميع بينما تعتمد القصة القصيرة على التركيز. والرواية تصور النهر من المنبع إلى المصب . أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر ، والرواية تعرض للشخص من نشأته إلى زواجة أو مماته... أما القصة القصيرة فتكتفي بقطاع من هذه الحياة بلمحة منها ، بموقف معين أو للحظة معينـةن تعني شيئا معيناً ، لذا فهي تسلط عليها الضوء بحيث تنتهي نهاية تنير لنا معنى هذه اللحظة"[2] هذا الاسترسال في وصف الشخصيات وتصوير حالاتها ، وتعدد الأحداث وتوليدها ناشيء من أنَّ" الرواية .. تصوِّر العالم من خلال مجموعة من الأحداث غير المتجانسة. أما القصَّة القصيرة فهي تعرض للحياة من خلال واقعة مكثَّفة الإيقاع "[3].

3-الصفات المتقابلة ببن الرواية والقصَّة القصيرة :

الرواية تبني عالمها السردي من خلال بأحداث غير متجانسة أما القصَّة القصيرة فتصور الحياة من خلال واقعة مكثَّفة. وهذا سببه أنَّ الطبيعة الموجزة للقصة القصيرة تدفع الكاتب للتركيز على حدث واحد يبني عليه حبكة

. القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص43 [1]
. فن القصة القصيرة، ص109 [2]
-القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص43 [3]

متماسكة، وهذا لا ينفي وجود قصص قصيرة تحتوى على أحداث كثيرى وأخرى بها حبكات مفككة. مما يدلل على أن كثرة الأحداث وقلتها ليس تمييزا حاسما بين الجنسين.

ومما يُستدل به على الاختلاف بين الجنسين وهو أننا "في الرواية نجد الكثير من الأبطال حتَّى يمكن مواصلة السَّرد في إطار عمليَّة اجتماعيَّة معقَّدة، لكن القصَّة القصيرة فيها عدد قليل من الأبطال... يعيشون في أزمة بسيطة سرعان ما تجد لها مخرجا"[1] . في القصة القصيرة الواحدة قد تقلُّ الأبطال والشخصيات، وقد تضيق مساحة العمليات الاجتماعية المعقدة، ولكن ينتفي هذا الأمر إذا نظرنا إلى المجموعة القصصية على أنه عمل واحد . أو أنَّ كاتبا ما جعل مجموعته القصصية تتناول مسائل شبيهة ببعضها، أو تتحدث عن منطقة واحدة كمجموعة "أهالي دبلن" لجويس، أو مجموعات إبراهيم إسحاق التي تعبر عن آل كباشي ورؤيتهم. فإننا نجد فيها شخصيات أبطال، وشخصيات متعددة .

-الرِّواية ترسم ملامح الشَّخصيَّة ، ويهتمّ القارئ بها لا من باب هذه المغامرة أو تلك؛ بل من منظور الحالة النَّفسيَّة لها. لكن القصّة القصيرة تُدخل بطلها كواحدٍ من الخيال ، ويهتم القارئ بالموقف الذي وضع فيه وليس بملامحه" [2]. إذ تأملنا هذه الخاصية نجدها تعود إلى مسألة الطول والقصر، فملامح الشخصية في الرواية ما ظهرت إلا لطول مرافقة القارئ لها، ودخولها في أكثر من مغامرة. هذة الرفقة الطويلة تبني ملامح الشخصية خاصة الجوانب النفسية منها، لأن الوصف المجرد لا يقوم بذلك إلا في حدود ضيقة.لذلك نجد فقرات طويلة لوصف الشخصيات في قصص سومرست موم القصيرة، لكن تظل الملامح باهتة لدى القارئ. أما القصة القصيرة لقصرها لا تيح للقارئ مرافقة الشخصية لمدة كافية لتكتمل ملامحها.

-"يمكن أن تحدِّثنا الرواية عن قرون مضت وبلاد وجماهير .لكن القصّة القصيرة تفضِّل أن تحدثنا عن ساعات قليلة ، أو حتَّى عن حيٍّ منعزل أو كائنات منعزلة"[3].

---

[1] . نفسه، ص43

[2] - القصة القصيرة النظرية والتقنية ، ص44

[3] . نفسه، ص44

تُحْدِثُ الرواية فينا الانطباع بأننا نقرأ عن أشياء تحدث، ونحن نرافق أبطالها –دون عجلة– في رحلة طويلة لعدة فصول. أما القصة القصيرة فهي تسرد لنا أمراً وقع ، ونجد أنفسنا في لهفة لنعرف النِّهاية التي تختم الحادثة"[1] "الرِّواية هي تقليدٌ لبني الإنسان في سيرهم في دروب حياتهم الخاصَّة : إنَّ الشكل المفتوح للرِّواية يدعو المؤلِّف للسير بلا توقُّف واختفائه في الأفق، لكن القصَّة القصيرة تمثِّل وقفة في مفترق طرق: إنَّ الشَّكل المغلق للقصَّة القصيرة يجبر المؤلِّف على الفحص الدَّقيق لأدواته."[2].

4- وحدة الأثر: القصة القصيرة تمتاز بوحدة الانطباع بمعني أنَّ كلَّ ما يرد في سياق القصة يؤدِّي بالضَّرورة إلى هدف واحدة ؛ وإنْ تعددت الموضوعات والأحداث. فـ " القصة القصيرة الحقيقيَّة تختلف عن الرِّواية على أساس وحدة الانطباع الذي تتركه في المتلقي.أو –بصورة أكثر دقَّة – تقوم على وحدة لا يمكن أن تتوفَّر في الرِّواية"[3] بينما الرِّواية قد يخرج منها المتلقي بانطباعاتٍ متعددة و"الرِّوائي لديه من الوقت والمكان ما يسمح له بحريَّة الحركة الكاملةِ. أمَّا كاتب القصة القصيرة فلا بدَّ أن يكون مركِّزا ومُوجزاً"[4] فعن طريق الاختزال، والإيحاء، وشحن الجمل بمعانٍ عديدة؛ يتمكَّن كاتب القصة من تكثيف عالم مليء بالأفكار في صفحات قليلة والمحافظة على وحدة التَّأثير والانطباع. والذي ينبغي التنويه به أنَّ : وحدة الانطباع لا تعني بالضرورة أن تتَّجه كلُّ جزئيات الأقصوصة إلى خلق هذا الأثر الواحد بصورة بنائية محكمة، فقد نستطيع أن نحقِّقه من خلال تفاعل عدد من العناصر المتنافرة ،أو تعاقب مجموعة من المفارقات، أو جدل العديد من النقائض، أو تراكم أشتات من الذكريات،أو نُتف التَّأملات الَّتي تُشبه الشَّظايا المتناثرة الَّتي يبدو لأول وهلةٍ الَّا رابط بينها، أو تداخل عدد من أشكال الكتابة القصيرة المختلفة وتفاعُلها .. إلى غير ذلك من الصِّيغ البنائية الَّتي يبدو أنها تفتقر إلى هذا البناء التَّقليديّ المحكم ، ولكنَّها مع ذلك تخلق انطباعاأو أثرا جمالياً واحدا"[5]. وحدة الأثر هي الانطباع العام، و النتيجة

. نفسه، ص44 1

. القصة القصيرة النظرية والتقنية ، ص44 2

·برات، ماري لويس، القصة القصيرة الطول والقصر ، تر محمود عياد، مجلة فصول، المجلد الثاني ، العدد: الرابع ،1982م، ص49 3

. نفسه ،ص49 4

. صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، المجلد الثاني ، العدد: الرابع،1982م، ص527

التي تتركها القصة القصيرة بسبب ابتعادها عن الاستطراد ،والتراخي ، وتعدد مسارات السرد، وهذه السمة ركز عليها كتاب القصة الأوائل ،أما الشكلانيون فقد ركزوا على تراكم الإيحاءات ، وتعاقب المفارقات، وتفاعل النقائض .وهي تقنيات جديدة نسبياً.

5.الإيحاء: من التقاليد الراسخة في القصة القصيرة حيث أن المعلومات لا تصل إلى المتلقي بطرق مباشرة وإنّما عن طريق إيماءات حيَّةٍ قد لا تلتقطها عين القاريء غير المدرب. بينما كاتب الرواية يفصل ويوضح ويستطرد أحيانا قد يستخدم لغة موحية ولكنه ليس مُلزما بذلك ككاتب القصةالقصيرة.

4–القصة تنطلق من فكرة مضمونها أن الحياة في طبيعتها متقطِّعة وليست متصلة كما يفترضها الكتاب الروائيون"وأنَّ هذاالتقطُّع أو الاجتزاء ليس مجرد قطعة أو جزءِ من الحياة ولكنَّها الحياة ذاتها في توهُّجها وشمولها وعرامتها وكليَّتها معا.إن الأقصوصة تزعم أنَّ هذه الأجزاء المتقطِّعة من الحياة تتحدَّث عن الحياة كلِّها وتنوبُ عنها "[1] فالقصة القصيرة محاولة لتقديم كلِّ الحياة من خلال تناول جزء منها أو على الأقل إضاءة جوانب كثيرة منها.

من أهم خصائص القصَّة القصيرةِ المُجْمَع عليها بين النُّقاد: وصول الأحداث إلى ذروة التَّوتر .إلى أعلى نقطة يمكن الوصول إليه مما يؤدِّي إلى تحوُّل في مسار السَّرد .فهي مرحلة يشتدُّ فيها الصِّراع بين القوى المتصارعة إلى درجة يتحتَّمُ فيها الوصول إلى حلّ. ولأنَّها اللَّحظة الحاسمة تتحوَّل عندها الحبكة فـ" التَّكثيف المتصاعد . والذَّروة في بنية الحبكة التَّقليدية تمثِّلُ أعلى نقطة في الفعل المتصاعد"[2] وعندما تتقاطع الأحداث و تتجمع كل الخيوط التى يحتويها الموقف ويظهر المعنى الكلِّي للقصة القصيرة نصل إلى لحظة التنوير " إذْ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها ، فيكتسبُ الحدثُ معناه المحدد الَّذي يريد الكاتبُ الإبانة عنه"[3]. وعند لحظة التنوير تنتهي القصة القصيرة .أما الرواية فقد تستمر لتوضيح مصير بعض الشخصيات أو آثار بعض الأحداث ؛وإن كان ذلك لا يضيف شيئاً في المعني الكلي للرواية .أمَّا في القصة القصيرة فإن

1 الخصائص البنائية للأقصوصة ،ص26

2 قاموس السرديات ، ص33

3 فن القصة القصيرة ، ص96 ،

الإستمرار بعد لحظة التنوير يُعَدُّ من العيوب التي قد تُفسد العمل. فالقصة الجيِّدة غالبا ما تكون بلا مقدمات لكنها تركِّز على النِّهاية التي تكشف عن معنى القصة، وتفجر طاقة الانطباع بصورة طبيعية . فالكاتب يُنمي الفكرة إلى أن يصل بها إلى اللَّحظة الحاسمة؛ لأن المغزي ينبغي إلى يكون مستورا فتضيؤه لحظة التنوير، التي عادة ما تكون قصيرة ، بحيث لا تستغرف الكشف زمنا طويلا. وينبغي الّا يُمهَّد لها؛ لـ"أنَّه لا يمكن أن يُقاد قارئ القصة القصيرة لتوقُّع أي شيء. فالقصة القصيرة تمثِّل صراعا مع الزَّمن؛ إنَّها محاولة للوصول إلى نقطة من الإشراق ، يتضح فيها الماضي ، والمستقبل على نحو متساوٍ. والأزمة في القصة القصيرة هي القصة القصيرة نفسها ، وليس مجرد النتيجة الحتمية لما سبق كما في الرواية . وقد يذهب الإنسان إلى أبعد من ذلك فيقول أن ما يسبق الأزمة في القصة يصبح نتيجة لهذه الأزمة .ويكون هذا ما حدث فعلا، فلابدَّ أن يكون ما سبقها بالضرورة...."[1] فالسَّرد الأدبي ينبغي أن ينتهي بحدث ما ،هذة النِّهاية نتيجة لصراع بين قوى متعارضة ، وإرادة تعاكس إرادة، أو بسبب أمرٍ مفاجئٍ. هذة النِّهاية أو الحلّ باختصار هو التّعرُّف على مصير شخصيات قصة قصيرة ما ، أو أيِّ نصٍّ سرديٍّ آخر، و إن كان (الحلُّ) مرتبطاً بتقليد كلاسيكي في السّرديات إلّا أنَّه ما زال له وجودٌ طاغٍ على كثير من الأعمال السَّردية الحديثة .

5–اتِّساق التَّصميم : يقُصد به أن تكون كلَّ المكونات البنائية لشكل القصة القصيرة كـ(الزَّمن والحبكة ، والشَّخصيات، والوصف ، والسَّرد، ..إلخ ..) أقرب إلى طبيعة الحدث وخادمة له ؛ بحيث تُسهم في تطويره ، والوصول به إلى الأزمة الَّتي يليها الكشف عن الشَّكل النِّهائي و المغزى . فـ" كلُّ ما في نسيج القصة من لغة و وصف و حوار وسرد يجبُ أن تقوم على خدمة الحدث ، فيُسهم في تصويره وتطويره بحث يصبح كالكائن الحيّ ، له شخصيةٌ مستقلَّة يمكن التَّعرُّف عليها. فالأوصاف في القصة، لا تصاغ لمجرد الوصف؛ بل لأنَّها تساعد الحدث على التَّطوُّر ؛ لأنَّها في الواقع جزء من الحدث نفسه"(2). فكل فكرة تأتي على لسان إحدي الشَّخصيات ينبغي أن تكون لها علاقة بتنمية الحدث الأساسي . وكل شخصية ليست لها علاقة مباشرة ينبغي الاستغناء عنها

---

[1] -أوكنور فرانك، الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة، تر محمود الربيعي، مكتبة الشباب، ط1983 ص92

[2] - فن القصة القصيرة ،ص116

. فالقصة القصيرة ينبغي أن يقل عدد شخوصها لأقصى مدىً ممكن. وكل حدث فرعي لا يُسهم في تغذية الحدث ، وكل حوار أو وصف لا ينمِّي الحدث يعدُّ إضافة دخيلة ينبغي التَّخلُّص منها.

الرِّواية تقوم على بلورة الشَّخصيات ، وتتمحور حولها؛ فتنهض على بنائها، ووصفها ،وذكر تفاصيل التَّفاصيل عنها ، ويوضِّح تأثير الأحداث عليها، ويهتم بمصيرها ؛ بينما هذه التَّفاصيل غير مطلوبه في القصة القصيرة ؛ وخلُّوها منها يعدُّ دليلا ساطعا على جودتها.

نخلص مما سبق على أنَّ القصة القصيرة مَبنيّةٌ على الإيجاز، والتَّكثيف، والوحدة والإيحاء؛ لذلك يجد المتلقِّي فرصة هائلة ليتخيَّل النِّهايات الممكنة، فالنهايات مفتوحة. وقد يشارك في صناعة المعنى، وتصوُّر الشَّخصيات، والحدث؛ بينما الرِّواية تعتمد على الإطناب، والاستطراد لأبعد الحدود. ففي القصة القصيرة لا مكان لكلمة خارجة عن إطار البناء السَّردي، ولا لوصفٍ لا يسهم . ولا يجد الكاتب مجالا للاسترسال في بناء الأزمنة، والأمكنة، والشخصيات إلا بمقدار ما يفي بالغرض ؛ بينما الرواية تُوغل في التوسّع في البناء ، وتعطي مساحة لتفجير طاقات اللُّغة، وتعدُّد الصُّور البيانية ، والصور الخياليّة ، ولكن ليست بصورة مجانية بل تنوع داخل إطار عام هو المتن السردي.

لهذا فإنَّ الرِّواية وإن كانت قصيرة فإنَّها مختلفة عن القصية القصيرة، لأنَّ شروطها الإبداعية الخاصة، وتقنيات كتابتها مختلفة. برغم من أنها تشترك في جوانب منها مع القصة القصيرة، إلا أنها تختلف عنها في جوانب أخرى كثيرة . كما لاينبغي أن تُعدَّ الرواية قصة طويلة؛ وذلك لما فيها من ترهُّل وإضافات يستغني عنها كاتب القصة القصيرة الذي يركِّز على التَّشذيب والحذف .فللقصة شروطها الفنيَّة، كما أن للرواية شروطها. يقتربان ويبتعدان، ولكن تظلُّ لكلٍّ منهما ما يميزها عن الأخرى .

نقاط التلاقي بين القصة القصيرة والرواية

تكاد تتفق الرِّواية والقصة القصيرة اتفاقا تامًّا في أساسيَّات الشكل ،والبناء العام، كما يتفقان في الأبعاد الفلسفية ورؤية العالم، اتفاق في البنية السردية والبنية الدلالية، والنسق الفلسفي؛ وبسبب من هذا الاتفاق يرى بعض النُّقاد بأنَّ الرِّواية والقصة القصيرة شيءٌ واحد ؛ مما جعل بعضهم يعرِّف الرواية على أنَّها قصة طويلة ، و يُعرِّف القصة القصيرة على أنَّها رواية قصيرة. "إذا كانت بنية النص هي ما تحدد جنسه الأدبي، فما يسمى الآن بالقصة القصيرة ليس سوى رواية قصيرة "(1) .

وكما يبدو للبحث فإنّ التطور المتسارع في مجال الإبداع ، ونزوع المبدعين إلى التجريب في كلتيهما، قُرب المسافة بين الفنين، وكَسْر الحواجز النقدية التي أقامها النقاد لكلٍّ منهما وهذا أثار تساؤلات جديدة حول العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة ، بل بين كثير من الأجناس الأدبية حيث ظهرت بصورة جلية تداخل الأجناس، وذوبان الحدود الفاصلة بينها، بالرغم من ابتعاد بعض الأجناس بُعدا جليًّا في السابق . فقد استعار السَّرد الطابع الشِّعرى في اللُّغة والتكثيف، والاختزال والارتباط بالذات. واقترب الشعر من النثر؛ حيث عرفت السّاحة الأدبيَّة قصيدة النثر، ودخلت أنواع داخل أنواع.

يمكننا تلخيص ما يجمع بين القصة القصيرة والرواية فيما يلي:

- القصة القصيرة والرواية تشتركان في أن كلتيهما جنس سردي، بحيث إن الكاتب يستطيع عن طريق السرد إيصال رسالته .
- تشتركان في البنيات السرديَّة: أي الأشكال الهيكلية التجريدية كافَّة.مثل (الشخصية، والزمان والمكان، والحدث، والحبكة، والسارد بأشكاله المتعددة، والمسرود إليه، والرؤية السردية...
- تشتركان في أغلب التقنيات الفنيَّة والجمالية .
- نشأتا وتطورتا في أزمان متقاربة .

[1] هرطقات في النقد الأدبي المعاصر،ص80

.

المبحث الخامس: مكونات بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة.

مفهوم البنية، والخطاب، والسرد.

البنية لغةً: تأتي في جملة من السياقات بمعانٍ مختلفة من ذلك :

بنية المجتمع الفوقية: مجموع المؤسسات والأفكار والثقافة في ذلك المجتمع.

بنية خاصة : استعداد فرديٌّ خاصّ فطري عادة لمقاومة العوامل الخارجية.

–**البنيــة** : هيئـة البنـاء وتركيبـه " عـاش المجتمـع العربـي فـي بنيتـه الاجتماعيَّـة أمـدا طـويلاً .بنيـة سياسـية /اقتصاديَّة/إداريَّة.

بنية الجسم البشري: قوامه وتركيبه [ومنه] صحيح البنية/ قويّ البنية: وضع صحيٍّ سليم–ضعيف البنية: ضعيف صحيّاً ، نحيلٌ ، معرَّض للمرض . وعديم البنية : عديم الخلايا. بِنيةُ الكلمة :بناؤها، صيغتها الصرفيَّة. [(1)].

[1] **معجم اللُّغة العربيَّة المعاصرة**، مادة (ب ن ي)، ص235.

من خلال التتبُّع لكلمة (بنية) في سياقاتها المختلفة نلحظ الرابط بينها هو الدلالة على (الهيئة)، على معنى المجموع . بمعنى: أن يتألَّف الشيء من عناصر متماسكة ، يتوقف كل عنصر منها على غيره من العناصر، ويتحدد من خلال علاقته بغيره.

البنية اصطلاحا: "نسقٌ يتألَّف من عناصر، يكون من شأنِ أيّ تحوُّل يعْرِض للواحد منها أنْ يُحدث تحوُّلاً في باقي العناصر الأخرى"[1]، وتم تعريفها أيضا على أنَّها " نظام تحويليّ يشتمل على قوانين ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها ، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده ، أو تلتجئ إلى عناصر خارجية .... والبينة مفهوم تجريدي لاخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها"[2]، فهي تعني العلاقة التي تسيطر على الأجزاء وتحدد لها الإطار الذي تسلكه (أي الأجزاء) في علاقاتها مع بعضها والقواعد التي تنجم عن هذه العلاقة التفاعلية. هذه العلاقات تتبع نظاما محددا.

ومفهوم البنية دخل في مجالات علمية متعددة، واتخذ أشكالاً و وضعياتٍ متعددة، وقد انحدر في البدء من منجز ديسوسير في دراسة اللغة، ومن الشكلانية الروسية، والنقد الإمريكي الجديد، وقد نُظِر إلى الأدب على أنه صيغة صغرى تتفرع من صيغة كبرى هي اللغة، وكان هدف المفكرين هو السعي نحو العلمية والموضوعية، بهدف معرفة علمية موضوعية يقينية للأدب. تماما كما في العلوم التجريبية.

والبنيويَّة: مذهب في العلوم والفلسفة مؤداه الاهتمام بالنظام العام لفكرة ، أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض، وامتدَّ إلى علوم اللغة عامة، وعلم الأسلوب خاصَّة . ويعرف أحيانا باسم البنائيَّة والتركيبيَّة .

البنيويَّة .. تهتمُّ بالجانب الوصفيّ من اللُّغة ، وتنظر إليها على أنَّها وحدات صوتيَّة تتجمَّع لِتُكوِّن المورفيمات التي تكَوِّن الجملة. ومن أعلام هذه النَّظرية بلومفيلد الأمريكي.[3].

---

[1] عز الدين المناصرة . علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، (ص540)، 2007م، دار مجلاوي، عمان، ط1

[2] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :52 .

[3] ،**معجم اللّغُة العربيَّة المعاصرة**، م/ الأول ، ص235 .

فالبنيويون يهتمون بمجموع القوعد التي تتحكم في الأدب، وتظل ثابتة، حتى لو تغيرت الأعمال الأدبية إلا أنها تظل خاضعة لها. فظلوا يبحثون في الإطار الجمالي العام الذي تتشكل الأعمال الأدبيَّة فيه. فالبنية ماهي إلا مجموع الضوابط والأسس التي تحكم سلوك النظام.

وقد وضع تشومسكي مصطلحين في علم اللغة ليشير بهما إلى أن للجملة اللغوية بناءين هما:

البنية العميقة Deep structure : وتتمثل في البناء الأساسي والقاعدي للجملة .هذا البناء الأساسي يتيح لنا وفق تحويلات فيه إنتاج جمل متعددة من القاعدة ذاتها، هذه العبارات التي أنتجت اعتمادا على القاعدة الأساسية تطلق عليها البناء السطحي

البنية السطحية surface structure: هي تحقيق القاعدة في ملفوظات ظاهرة ، أو كل الجمل الاحتمالية التي يمكن انتاجها وفق قاعدة نحوية هي (البنية العميقة)،

أما في الأدب فالبنية السطحية هي الطريقة التي تتحقق بها البنية التحتية للسرد : فالوظائف التي أحصاها "فلاديمير بروب"، والأدوار هي البنية العميقة. أمّا في النموذج العاملي لغريماس فإنَّ العوامل والعلاقات العاملية هي البنية العميقة، والممثلون والعلاقات التمثيلية هي البنية السطحية. فإن كانت البنية العميقة في السرد هي القصة ،فإن البنية السطحية هي الخطاب؛ والخطاب ما هو إلا طريقة تقديم القصة.

ولأن المصطلحين تعرضا لسوء فهم من بعض الأدباء فجاءت طبيقاتهم لهما خاطئا ؛ اقترح بعض النقاد إبعادهما واستعاضوا عن البناء السطحي بمصطلح :شكل السطح، أمَّا البناء العميق فاصطلحوا عليه بعدة مصطلحات منها. بناء القاعدة، البناء المبدئي، البناء البعيد، البناء التحتي، والبناء الأساسي.

هذا وقد نظر البنيويون إلى النص الأدبي على أنَّه بنية مغلقة على ذاتها ومنسجمة، فالعناصر داخل هذه البنية تعمل في تجانس تام ، وعلى الناقد البنيوي اكتشاف علاقات التجانس هذه بتشريح النص، وليس مطلوبا منه تقديم تفسير ولا تأويل، فهو غير ملزم بوضع النص في إطار ثقافي، ولا باكتشاف علاقات بين النص ومجالات أخرى خارج عن بنيته، فالبنيوية ركزت على البنية وعزلتها عن المعطيات الخارجية، ففي السرد مثلا اكتفت بتوصيف

الظواهر السردية من (سارد، ومسرود، ومسرود إليه) وما يتعلق بكل منها، أما البنيوية التكوينية فقد ركزت على المدلول مع الاستفادة من تركيز البنيوية على الدال. فـ "لفظ البنيوية التكوينية يشير إلى أن ما هو مطروح ليس دراسة البنيات من حيث هي كذلك، بصورة سكونية ولا زمنية بل العملية الجدلية لصيرورتها ووظيفتها"[1]. وقد لقيت رواجا في النقد العربي؛ وذلك لأنّها تجمع التوجه الشكلاني والتوجه الماركسي، وتمكِّن الناقدَ من إبراز النواحي الشكلية مع عدم إغفال الجوانب السياقية والسياسية والاجتماعية.

فالتحليل البنيوي لا يهدف إلى تفسير النص، وتأويله ؛ بل يدرسه من أجل أن يكتشف الخصائص، والقواعد العامة ليتمكن المتلقي من تفهّم النص وإدراك وحدته وتجانسه.وتكوينه.

ثانيا– الخطاب:

الخطاب– في اللغة – الكلام. ومنه قوله تعالى(**فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ)**. والخطاب الرسالة ، وفصل الخطاب: ما ينفصل به الأمر من الخطاب"[2] والخطاب–في النحو– يدل على توجيه الكلام نحو الغير {كذا} للإفهام"[3].

أما في البلاغة فيمكن أن يطلق على " ماينطوي عليه الكلام من دلالات خفية، مضمرة، لا تتضح إلا بتحليله ودراسة سياقه ، فضلا عن تغيير دلالة الخطاب عن طريق النبر والتنغيم وغيرها"[4].

أما في النقد الحديث فـ"هو متتالية من الجمل، تكوِّن مجموعة مغلقة يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصرن بواسطة المنهجية التوزيعية بشكل يجعلنا في مجال لساني محض"[5] وفي تعريف آخر هو " شبكة من العلاقات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[6].

---

[1]باسكاري بون البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، ص43.

-المعجم الوسيط، مادة (خ ط ب)، ص251-252[2]

- أنطون الدحداح، معجم لغة النحو العربي، مكتبة لبنان، 1993م، ص153[3]

ميرغني هاشم ، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة، الخرطوم، الطبعة الأولى 2008م، 29[4]

- تحليل الخطاب الروائي، ص22[5]

- دليل الناقد الأدبي، ص30[6]

والخطاب قديم قدم الدراسات النحوية، والبلاغية، والتفسير. في كل مجال من هذه المجالات نجد لفظ الخطاب فـ"المصطلح في الجوهر ، ليس جديداً تماماً ، بل ان ترجمته العربية الحديثة بـ (الخطاب) هي الجديدة ، اذ كان يلجأ بعض الباحثين والمترجمين العرب لاستخدام مقابلات مغايرة مثل الكلام الحديث والسرد والنص والاطروحة وما شابه ذلك ، وهذه قضية خطيرة ، تضعنا وجهاً لوجه أمام التباسات مضللة ناجمة عن اضطراب حدود المصطلح وعدم التوصل إلى اتفاق على توحيد ووضع المصطلحات النقدية واللغوية الحديثة " [1]. فالجدة فيه جدة نسبية، وقد أضفت عليه الاستعمالت حيوية وهو يقابل مصطلح Discourse

الخطاب في علم السرد هو نص القصة القصيرة أو الرواية أو القصيدة أو غير ذلك" وهو يتحدد بمادته(كلام أو كتابة) وشكله (جمل متلاحقة، ذات ترتيب مقصود ، تعرض حالات، ومواقف، وأحداثا، وهذا العرض محكوم بوجهة نظر الراوين وبسرعة السرد، وبتعليقات المؤلف إلخ..)"[2]

وقد كان لدراسات الشكلانيين دور فاعل في إعطاء مصطلح الخطاب الحيوية والجدة معا؛ حيث ميَّز الشكلانيون بين القصة، وبين طريقة عرضها. فجعلوا القصة عنصراً ضمن عناصر البناء في الأعمال السردية."فالقصة هي ما تشير إليه الخطاب السردي"[3]، أو ما يرويها السارد في سرده. وهذا المفهوم ظهر في السرديات بعد أن فرَّق الشكلانيون الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. :

1-فالمتن الحكائي هو "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية، حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل.وفي مقابل المتن الحكائي، يوجد:

---

[1]. ثامر فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1 ، 1987، ص212-213

- معجم مصطلحات نقد الرواية،ص89[2]

- فلودرنك مونيكا ، مدخل إلى علم السرد،ترجمة باسم صالح،دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى2012م،ص312 [3]

2-و**المبنى الحكائي:** الذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا."[1]. فقد افترضوا أنَّ هناك وقائع ومواقف سابقة يعتمد عليها المؤلف (الكاتب) في صياغة عمله . فأسموا الوقائع والمواقف السابقة (المتن الحكائي= قصة)،أما ما فعله الكاتب من إعادة صياغة للوقائع والمواقف ذاتها أسموه (المبنى الحكائي= خطاب)

هكذا نجد أنفسنا أمام ثنائيات قريبة في مضمونها، من النقد العربي قديما حيث تظهر لنا ثنائية اللفظ والمعنى، وحديثا الشكل والمضمون، وعند الروس ثنائية المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، وعند تودروف ثنائية القصة والخطاب، وعند فورستر ثنائية القصة والحبكة.

وبناء على هذه الثنائيات، فإن كانت القصة القصيرة تعني الأحداث المترابطة المرتبة التي تنشأ من فعل الشخصيات وتفاعلها فيما بينها؛ فالخطاب يعني الأسلوب الذي يتخذه السارد ليجعلنا نتعرف على تلك الأمور من خلاله. وقد مال النقد الحديث إلى استخدام الخطاب بدلا عن الأدب، أو النص أو العمل الأدبي " وذلك لاعتبارات عدة، من بينها أنَّ هنالك علاقات بين الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية. وبحثنا عن خصائص الخطاب الأدبي يساعدنا على إبراز ما يميزه عن غيره، الشيء الذي يدفع التحليل والنظرية معا إلى مداهما الأبعد بويطيقا متكاملة ومفتوحة على خطابات عديدة، وإنجاز تصنيفات لها"[2]

هذا التفريق أسهم بشكل كبير في تقدُّم علم السرد؛ فأثره ظاهرٌ في دراسة الزمان، والحبكة، وطرائق السرد، والرؤية السردية، وغير ذلك من ميادين الدارسة.

ثالثا– السرد:

قلَّ أن يخلو مصطلح سرديٌّ من ظلال، و تعدد في مدلولاته، ومصطلحاته ، لكن مصطلح (السرد) يفوق المصطلحات جميعا في ذلك ، في المفاهيم المتعلقة به ، و أسمائه ، وما ذلك إلا لاختلاف منابعه ، واتساع

---

[1] - إيخنباوم بوريس ، نظرية المنهج الشكلي: ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى سنة 1982م،، ص180.

[2] - تحليل الخطاب الروائي، ص30

ميدانه الدراسي الذي يشمل كافَّة الفنون ؛ فالسرد يستخدم بمعان كثيرة. ثلاثة منها يجري استخدامها بكثرة سنتناولها فيما يلي:

1. **المعنى الأول** : أنَّه استقصاء لجميع الصياغات الافتراضية السردية فيجميع السرود المكتوبة والمنطوقة وفي مختلف الفنون الأدبية. وعلى هذا فالسرد = " علم السرد Narratology الذي يعنى بدراسة النص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"[1]. و**لعلم السرد** مصطلحات كثيرة تدل عليه منها **السرديات** أو **نظرية السرد**...**إلخ**.. والسبب في كثرة الاصطلاحات على مفهوم السرد ناشىء من أنَّ بريمون وعريماس ومن نحا نحوهما أطلقوا على علم السرد Narrativity، أما تودوروف فيطلق عليه Narratology، وبترجمة المصطلحين حصلنا على عدد من مترادفات– من ضمنها "السرد" و"السردية"– كلها تدلُّ على علم السرد. بعض النقاد يلتزمون بصطلح واحد في بحوثهم وبعضهم يستخدم أكثر من مصطلح حتى داخل البحث الواحد.

علم السرد علمٌ يدرس دراسة علمية ودقيقة مكونات أي نص سردي (الراوي والمروي له والمروي (الحكاية).

فهو علم يدرس :

← الراوي
← المروي (الحكاية) | في أي نص سردي "[2].
← المروي له.

ومجال اشتغال علم السرد ميدان فسيح؛ وهذا الاتِّساع يؤدي قطعا إلى أن يراجع الدارس أدوات المقاربة لديه، واجتراح أخرى لتعينه في مسعاه ، فليست المرويات الشفهية كالمرويَّات الكتابية في كل شيء، وليست

---

[1] - دليل الناقد الأدبي: 103.

[2] - الرواية بين النظرية والتطبيق: 34.

كالمسرحيات والأفلام والباليه ؛ ولهذا يجد المشتغل بالسرود بأنَّه ملزم بتوسعة مصطلحاته، وتغيير بعض مفاهيمه ليتناسب مع المدروس ، وهذا يؤدي حتما إلى تعدد في مفاهيم المصطلح الواحد وأسمائه.

و" يعد مصطلح (السرد) من اكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، بسبب الاختلافات الكثيرة التي تصور مفهومه, والمجالات المتعددة التي تنازعه, سواء على الساحة النقدية العربية أم على الساحة الغربية, فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها هذا المصطلح هنا و هناك. وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد وأين ينتهي, لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح (السرد) بوصفه مرادفا لمصطلح (القص) ولمصطلح(الحكي) ولمصطلح (الخطاب) ، ولا يكاد فريق آخر يحدد له مجالا واضحا, فمرة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرواية, ومرة يقولون عن عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سردا, ومرة ثالثة يمتدون به ليشمل السينما, والصور, واللوحات وغير ذلك "[1]

والمعنى الثاني: السرد يقارب الحبكة، **و** يقابل مفهوم الحبكة فهو عند (رامان سلدن) : " الترتيب الفني للأحداث التي تتألف منها القصة "[2].

المعنى الثالث السرد: هو" كل ما يصدر عن الراوي ، وينتظم لتشكيل مجموع الأحداث تقترن بأشخاص ، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان ."[3] ويعرفه جنيت بأنَّه."..عرض لحدث أو متوالية من الأحداث, حقيقية أو خيالية، عرضا بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة" [4].

والسرد " يتضمن الشخصيات والزمن الذي تجري فيه أفعال الشخصيات والفضاء ."[5]٠ فالسرد هنا لا علاقة له بالعلم وإنما بفعل السارد وطريقته في إيصال الرسالة، وهذا ما يستخدمه البحث في متنه أما العلم الذي يبحث في السرود فسيطلق عليه السرديات أو علم السرد لا غير.

مكوِّنات البنية السردية :

النُّصوص السردية هي أعمال تواصليَّة في المقام الأول ؛ لذلك كل عمل سرديّ لا يتشكل إلا بوجود العناصر التواصلية الثلاثة، التي تُعبَّر عنها في النقد السردي بالمصطلحات التالية :(والسارد، المسرود، والمسرود له)

- الكردي عبدالرحيم ،السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الأولى 2006م،ص105. [1]

سلدن رامان, النظرية الأدبية المعاصرة, تر: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي , بيروت, ط1, 1996: 23.[2]

- إبراهيم عبدالله ، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1992م،ص 12 .[3]

جنيت جيرار ، حدود السرد، ترجمة بنعيسى بوحمالة, مجلة الآفاق, المغرب, ع8-9, 1988: 55. (12) م.ن: 58.[4]

- تحليل الخطاب الروائي : 37 .[5]

.هذه مكونات البنية السردية للخطاب حيث" تتشكل البنية السردية للخطاب ، من تضافر ثلاثة مكونات هي : الراوي، والمروي ،والمروي له ."[(1)] وقد أضيف مكونان آخران هما (المرويّ فيه) ويقصد بة مكان وقوع الأحداث وزمانه ، و(المرويُّ به) ويقصد به أشكال كلام شخصيات السردية.أو أشكال الخطاب[2]. ولكن قد استقرت مصطلحات البنية السردية على العناصر السابقة.

هذه العناصر الثلاثة وما يتعلق بكل عنصر منها هي البنية السردية في الدراسات النقدية على اختلاف مشاربها؛ لأنها تدور حولها. ولأهمتها؛ نبينها فيما يلي:

أولا – المسرود: وهو" كل ما يصدر عن الراوي ، وينتظم لتشكيل مجموع الأحداث تقترن بأشخاص ، ويؤطِّرها فضاءٌ من الزَّمان والمكان ."[(3)] وفي تحليل الخطاب السردي يقول عن المسرود بأنَّه " يتضمن الشخصيات والزمن الذي تجري فيه أفعال الشخصيات والفضاء ."[(4)]

مكونات المسرود هي:

1. الأحداث .
2. الشخصية .
3. المكان والزمان .
4. الأسلوب (اللغة: سلامتها، وانزياحاتها، وتكثيفها، والوصف ووظائفه ، والحوار وأنماطه..إلخ..)

ثانيا – السارد / الراوي: وهو ذلك الشخص الذي يختلقه المؤلف فيروى على لسانه الحكاية ، و"السارد" تقنية مبتكرة من قبل الكُتَّاب ليبثُّوا ما يروُنه، ولنيقلوا عوالم قصصهم ، هذه التقنية أتخذت عدة أسماء في النقد العربي هي: (الحاكي) ، و(الراوي)، و (القائم بالسرد)، و (الراوية)، و(صوت القاص) أو (الصوت). ولكن الغلبة في الاستخدام كانت للراوي فالسارد.

- السرديات في النقد العراقي الروائي ، ص11 [1]
انظر: قصص الحيوان جنسا ادبيا ، خالد سهر الساعدي ، ص 453 و 476 .[2]
[(3)] نفسه ، ص12 .
[(4)] تحليل الخطاب الروائي : ص37 .

قارئ النص لا يقرأ أحداثاً محضة ، وإنما هي أحداث معروضة بطريقة خاصّة ، معروضة بأسلوب يبرز وجهة نظر السارد ، طريقة تعطيها معان مغايرة تختلف عن المعاني التي تكتسبها الأحداث ذاتها إذا ما سُردت أو نقلت خاماً. فمعنى النص السردي لا يفهم إلآ بمتابعة السَّارد ، ووجهة نظره فيما يرويه. " الراوي (Narrator) والرؤية (Vision) أو وجهة النظر (Point View). فالراوي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعينا برؤية ما، تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية ".(1).

وقد دُرس السارد في النقد العربي من جوانب عديدة : من جانب مساهمته في صناعة الأحداث التي يسردها ، ومن جانب معرفته وهيمنته على مجرى الأحداث ، ومن جانب تعارضه مع المسرود إليه، ومن جانب معارضته لشخصيات القصة. كما درست أشكاله ووظائفه.

وأهم وظائف السَّارد هو إيهام المتلقي حتى يبدو له أنَّ ما يُحكى حقيقة وواقع مَعِيش، ومن وظائفه المهمة أيضا فصل النَّص عن المؤلف الحقيقي ويرى النقاد بأنه لا يُشترط في السارد أن يكون معروفا باسمه ، يكفي ظهوره متقنّعِاً بصوت ، أو ضمير يستطيع عبره نقل المسرود إلى المسرود له ، وكان ينبغي يهتم النقد العربي بالسَّارد وأشكاله وبرؤيته للعالم ولما يحكيه ، ؛لأنّه. عنصر محوري في تحديد دلالة الخطاب السردي، ولكن الدراسات التي اهتمت به أقلَّ مما ينبغي.

ثالثاً– المسرود إليه: و هو الذي يتوجَّه إليه السارد صراحة (. كأن يخاطبه باسمه أو صفته أو ضمائر تشير إليه) أو ضمناً فينقل إليه القصة ، فالسَّارد شخصية افتراضية ، يخاطب شخصية افتراضية مقابلة لها..وتكمن أهمية ((المسرود إليه)) في أنه يساعد على تحليل بنية النص بما أن النص موجه إليه كسلسلة من الإشارات الدالة . ويميز برنس هذا "المروي له " عن القارئ(حقيقيا كان أومضمرا أو مفترضا) فيجعله أقرب ما يكون إلى الراوي إو الى أحد أشخاص العمل الفني ، وهكذا يكون (المروي له) أحد أهم الوسائط بين القارئ والمؤلف " .(2)

فالمسرود إليه هو من يُقصد بالرسالة حيث يتوجه إليه السارد بالسرد ، فالكاتب الحقيقي لا نقابله في النص

- تحليل الخطاب الروائي ، 162 [1]

-انظر: دليل الناقد الأدبي، ص 191-192. [2]

السردي وإنما نقابل شخصية خيالية صنعها المؤلف يُصطلح عليه بـ(السارد) هو من يسرد الوقائع والمواقف، ويقدم الشخصيات. وهو لا يتوجه بسرده للقارئ وإنما يتوجه به لشخصية موجودة داخل النص السردي " إنه قارئ في النص يوازي الراوي حينا ، وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوي عادة ، وهو قارئ ضمني في الأثر ، حينا آخر يتجسم في الدعوات والإشارات والتلميحات التي تحث القارئ على ملء فراغات النص من عندياته."[1]

هذا المخاطب قد يكون مفردا أو جماعة، وكما أن السارد قد يكون غير مشارك في القصة ،أو يكون خارج النص فإنَّ (المسرود إليه) أيضا قد يكون خارج النص وفي هذه الحالة فالسارد يخاطب "مسرود إليه" خارج النص فيستمع إلى حكاية ثانوية. و كما أن السارد يمكن أن يتعدد فالمسرود إليه أيضا قد يتعدد.

وفي النقد العربي نجد مجموعة من المصطلحات تدل على (المسرود إليه) منها : (المروي له)، و(المسرود له) ، و(المتلقي) و(المرسل اليه)، و(المتحدث إليه)، و(المتقبل) .

هذا العنصر الثالث برغم أهميته؛ إلا أن الدراسات النقدية العربية لم تولها الاهتمام الكافي؛ فقد انحصرت الدراسات التي جرت حوله في تناول مسائل تجريدية بحتة ،مثل: التمييز بين القارئ الحقيقي، والقارئ الضمني أو التمييز بين المؤلف الحقيقي، والمؤلف الضمني. لكن النقد أخيرا بدأ يولي هذا الأمر شيئا من الاهتمام. وقد اعتمد النقد في دراسته على المنجز الغربي، وقد انقسم النقاد بناء على ذلك إلى اتجاهات:

اتجاه اعتمد في دراسة (لمسرود اليه) على منهج جينيت في النقد الادبي العربي الحديث . واتجاه اعتمد على منهج برنس. واتجاه درسه بحسب منهج شاتمن. واتجاه اعتمد على منهج ايكو في النقد الأدبي العربي الحديث . والدراسات غالبا ما تهتم بمكان (المسرود إليه) هل هو جزء من النص أم لا؟ وبناء على هذا جاء التقسيم التالي بحسب منهج جنيت:

- الواد حسين ، من قراءة النشأة الى قراءة التقبل ، فصول ، القاهرة ، مج 5 ، ع 1 ، 1984م، ص117.[1]

1- المسرود له خارج القصة: [1] وهو يقابل "السارد العليم" الذي يكون خارج الحكاية لكنه يحيط علما ما يسرده إذ أنَّ كليهما يوجدان خارج الخطاب. هذا النوع من المسرود إليه ملامحه غير واضحة، مما يجعل القارىء الحقيقي يتماهى معه فيتوهم بأن الخطاب موجه إليه[1] ، كما أنَّه غالبا ما يخلط الناس بين السارد والكاتب الحقيقي في هذا النمط السردي فينسبون لآراء السارد للمتلقي مباشرة.

2-(مسرود اليه) داخل الخطاب السردي، أو (المتلقي الموازي) : وهو الذي يشارك في أحداث القصة كشخصية من شخصياتها ويقوم بالتفسير أو التعليق أو المراقبة فقط.

أما بحسب اتجاه برنس فقد قسم المسرود إليه إلى:

* "المروي له الخفي أو الغير ممسرح ":هو مسرود إليه يخاطبه السارد أحيانا لكنه بغير صفات محددة تخصه، ويصعب تحديده؛ لأنه في ذهن السارد فقط.

* (المروي له الظاهري) هو نوع من المسرود إليه يوجد داخل القصة بصفته شخصية مشاركة في وقائعها، ولها معرفة بمجريات الأمور ،ويتسم بملامح واضحة تميزها يلحظها القارىء .

وهناك تقسيمات وتفرعات كثيرة لهذا المكون الأساسي في بنية الخطاب السردي لكن كلها " تنضوي بشكل أو بآخر تحت التقسيم الثنائي الذي وضعه برنس والذي حدد فيه نوعين من المروي له هما : المروي له الممسرح والمروي له غير الممسرح ، ومن جانب آخر نجد أنه لاتوجد هناك فروق واضحة ودقيقة ما بين المروي له الذي يحاول الراوي إخفاءه وعدم الإفصاح عنه ،والذي اختصه الناقد بالنمط الأول ،وبين المروي له الخفي الذي يكون من دون اسماء أو من دون ملامح شخصية مميزة."[7] . والنقد يبحث تحت باب "المسرود إليه" عن أنواعه المختلفة كما بيناه، ويدرس وظائفه .

رابعا – المروي فيه: وهو مكان وقوع أحداث القصة وزمكانه.

- وينظر: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 172.[1]

[1] نظرية الرواية: 168, وينظر: خطاب الحكاية: 268-269.

خامسا – المروي به:طريقة الشخصيات السردية في كلامها. [1]

وهذا المكونان الأخيران من إضافات خالد سهر في أطروحته "قصص الحيوان جنسا أدبيا" ، ولا نجد لهما وجودا في الدراسات النقدية على الإطلاق، ويمكن أن نُلحق "المروي فيه"، وكذلك "المروي به" بأبحاث المسرود، فالأول يُدرج في دراسة الزمان والمكان، والثاني يدرج في باب دراسة الأسلوب اللغوي إلا ذا كان السرد من غير المرويات الكتابية والشفوية كالباليه فلا يمكننا فعل ذلك.

وفي نهاية هذا المبحث يتضح أن معظم الدراسات النقدية تركِّز على مكون واحد فقط من مكونات بنية الخطاب السردي، وهو (المسرود) فتدرس الأحداث والزمان والمكان ..إلخ.. بينما تغفل المكونات الأخرى برغم أهميتها، وقد نجد أبحاثا بل كتبا تكتفي بجزئيات هذا المكون فتقابلك عناوين مثل (الفضاء في رواية فلان) أو (رسم الشخصية عند ...) .

دراسة السارد و المسرود إليه يساعد في التقيم الصحيح للخطاب السردي، فمراعاة حال المخاطَب والمخاطِب مهمة، إن لم تزد هذه الأهمية عن دراسة المسرود فلن تقل عنها بأي حال.

لا يرى البحث داعياً لإفراد "المروي فيه"، أو "المروي به" بالدراسة، لأنَّهما يمكن إدراجهما في المكونات الأخرى.

---

[1] ينظر : الساعدي خالد سهر، قصص الحيوان جنسا ادبيا ، ص 453 و 476 .

الفصل الثاني

بناء المكان والزمان في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق

المبحث الأول: بناء المكان في القصة القصيرة

المبحث الثاني: المكان السردي عند إبراهيم إسحق.

المبحث الثالث: الزمن في القصة القصيرة.

المبحث الأول: بناء المكان في القصة القصيرة.

المكان وأشكاله:

المكان من أهم العناصر الرئيسة للحبكة القصصية التي تتمثل في: (الشخصية، والحدث، والسارد، والزمان والمكان...إلخ) كلها تتشابك في علاقة جدلية في المسرود . اعتاد الكتَّاب على خلق عالم يُعدُّ "انزياحا عن عالم الواقع باتجاه عالم متخيل ، وإن كان في الأصل يستمده من عالم الواقع إلا أنَّه يختلف عنه اختلافا جوهريا يجعله قادرا على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة في شخصية ما من شخصيات القصة، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة، تكون معادلا موضوعيا لما يدور في داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر "[1]

رسم المكان ليس ترفاً فنياً، ولا جانبا تزينيا في الخطابات السردية، وإنما هو جانب أصيل وقد " يتخذ أشكالا، ويتضمن معاني عديدة .بل إنه قد يكون –في بعض الأحيان – هو الهدف من وجود العمل كله"[2] الرسم المتقن للمكان يسهم في الإيهام بواقعية ما يُروى "لأنَّه يزهد القارئ في إثارة الأسئلة حوله، وبذلك يبعد من ذهنه التساؤل، ولكن أين يحدث هذا ياترى؟"[3] .

والمكان من المصطلحات المتذبذة ، حيث حظيت بعدة أسماء في النقد العربي. ، فقد انقسم النقاد إلى ثلاثة أقسام :

أ– قسم يطلق عليه "**المكان**" **منهم على سبيل المثال:** (يمنى العيد، وغالب هلسا، وسيزا قاسم، وعبد الله ابراهيم، وياسين النصير، وموريس أبو ناضر ..وغيرهم

1– موسى أبراهيم نمر ، جماليات التشكيل الزماني لرواية الحواف"، فصول، مج12،عدد1993،2م،ص313

2– بنية النص الروائي، ص33

3. –شارل كريفل:*المكان في النص*، الفضاء الروائي،ص83

ب-   قسم يطلق عليه "**الفضاء**" منهم: (سعيد يقطين ،حميد لحمداني، وحسن بحراوي ، وابراهيم جنداري ، وراكز أحمد ،...إلخ)

ت-   أما حسين واد فمنحه مصطلح (**المساحة والإطار**).

ث-   وأما عبد الملك مرتاض فآثر اسم (**الحيز**).

السبب في هذا الاختلاف- بالإضافة لكل ما يمكن أن يقال عن إشكاليات مصطلح النقد العربي- هو ورود هذا المصطلح بعدة أسماء وأشكال من النقد العالمي، حيث حاول النقاد أن يفرقوا بين مستويات مختلفة من الأمكنة ؛ فتنوعُ الكلمات الأجنبية المستخدمة لهذا المفهوم أطلّ بظلاله في النقد العربي. ترى سيزا قاسم أنَّ الكلمات الأجنبية هي:

الإنجليزية	الفرنسية
= place/Space	Espace
= Location	Lieu

شكل(1-2)

ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات في:

المكان/ الفراغ

الموقع

وترى بأن النقاد الكلاسيين قد اكتفوا بكلمة "**Lieu/place**" للدلالة على كل أنواع المكان.حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد . بينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة (Lieu) ا (الموقع)؛ فبدأوا في استخدام كلمة (Espace) (فراغ) .[و] لم يرض نقاد الإنجليزية عن اتساع كلمة (space/place) (مكان /فراغ) ، [فـ]أضافوا كلمة (Location) (البقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث ...) [(1)]

1- قاسم سيزا أحمد، بناء الرواية (دراسة مقارنة في" ثلاثية" نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة القاهرة،2004، ص106

كما ترى أنَّ النقاد يستخدمون ما يقابل كلمة الموقع (والمكان/الفراغ) بمعنيين مختلفين **أولهما:** للدلالة على مكان وقوع الحدث. **وثانيهما:** للدلالة على المتسع والفراغ الذي تتكشَّف فيه أحداث الرواية. وبسب اختلاف المفاهيم حاول بعض النقاد التفرقة بتعريف المفردات تعريفا اصطلاحيا لكنها ترى بأنَّ "عرفا نقديا لم يستقر بعد"[1]

وبرغم اتفاقها مع محاولات التفرقة بين كلمتي (المكان والموقع) إلا أنها فضلت أن تستخدم في دراستها لنجيب محفوظ مصطلح (المكان) "اتساقا مع لغة النقد العربي"[2] وقد لاحظ الباحث بعض الاختلافات في تصنيف الأمكنة، أو الفضاءات بين من يصطلحون على المفهوم بالفضاء، وبين من يصطلحون عليه بالمكان. ؛ لذا آثر أن يختار من كل فريق بعض تصنيفاته.فلعل هذا يثرى الفصول التطبيقية اللاحقة. وبرغم التشابه الواضح إلا أنَّ بعض النقاد أكثر من التفريعات وبعضهم أوجز. كل ذلك نفصله فيما يلي:

أولا : المكان space:

هو كلُّ ما تجري فيه الوقائع والمواقف (مكان القصة)، وما تقدم فيه اللحظة السردية(مكان الخطاب) فـ"**هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث**". وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان . حيث أنّ الزمن يرتبط بالإدراك النفسي. أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي ، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها... فنلمس فعل الزمن على الأشياء المحسوسة من تدهور وهدم إلخ...المكان ليس حقيقة مجردة ، وإنَّما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز،وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف. بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث)، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف"[3]

المكان يؤدي دورا مهما في العمل السردي، فهو من وسائل التشخيص، كما أنّ الأمكنة التي تحدث فيها المواقف والوقائع قد تقدم وفقا لوجهات النظر، مما جعل النقاد يتناولونه في دراساتهم وتصنيفهم للأمكنة تحت مصطلح المكان الدلالي.

---

[1]– قاسم سيزا احمد ، " دراسة لثلاثية نجيب محفوظ " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط1 ، 1984 ، ، ص106

[2]–نفسه ، ص106

[3]–نفسه ص106

تصنيفات المكان:

تأثرت دراسة المكان في النقد العربي بمذهب يوري لوتمات الذي بنى تنظيره على مسألة (التقاطبات) أي الثنائيات المتقابلة، فقد كان يرى بأنَّ المكان" مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات، والوظائف، والصور والدلالات المتغيرة..إلخ) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المعتادة كالامتداد والمسافة"[(1)] فالتقسيم قائم على تقابل ومفاهيم مثل الأعلى/الأسفل، والمنفتح/المغلق، والبعيد/القريب و السماء/الأرض، و الدنيا/العليا. والمنقطع/المتصل، واليمين/اليسار[(2)] وغير ذالك من علاقات التضاد . وقد جاء التصنيف على النحو التالي:

1-" **المكان المجازي:** وهو مكان افتراضي ، ليس له وجود فعلي مؤكد ، ويوجد في السرود ذات الأحداث المتتالية ، وهو مكان بأنه سلبي وخاضع لنزوات الشحصيات والأحداث السردية ، و صفاته ندركه ذهنياً ولكننا لا نعيشه.

2-المكان الهندسي: هو المكان الذي تعرضه النصوص السردية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد ، فتكثر المعلومات التفصيلية فيتحول إلى مكان خرائطي يتكون من مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة ولا تحاول أن تقيم معها مشهداً كلياً.

3.المكان [المعيش]: ويعني به مكان التجربة [المعيشة] داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ ، وهو مكان عاشه مؤلف الرواية ، وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال...[(3)]

أما شجاع العاني، فيصنف المكان إلى الأمكنة التالية:

1-**المكان المسرحي:** هو مكان غير واضح الملامح، محدود ، متحكم في تصويره، يخضع للأحداث ويتبعها ويتركز الصراع فيه. وهو ما يصطلح عليه غالب هلسا بـ(المكان المجازي) [(1)].

---

[1]-يوري لوتمانن نقلا من (بنية الشكل الروائي)،ص35

[2]-ينظر (بنية الشكل الروائي)، ص35

[3]- هلسا غالب ومحمد برادة وآخرون ، الرواية العربية واقع وآفاق، مط-دار ابن رشد للطباعة والنشر -بيروت ،ط1981، 1: 217 .نقلا من السردية في النقد الروائي العراقي :173.

2-**المكان التاريخي** :وهو مكان يرتبط بالزمان وينشأ من العلاقات التي تكون بين التاريخ والأمكنة. تلك العلاقة التي تسهم في حركة الأحداث وفي إثراء الحبكة [2] .

3-**المكان الأليف** : هو مكان يألفه الإنسان، ويترك في نفسه انطباعا حسنا يدوم معه، كمكان النشأة الأولى حيث الطفوله والصبا ،المكان الذي يصبح جزءًا من تكوينه الفكري والعاطفي لذلك يشعر فيه أو بتذكره بالطمأنينة ويثير في نفسه الذكرى.[3] " هو البيت الذي ولدنا فيه –أي بيت الطفولة – إنَّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا وتبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العيم تدور حول هذا المحور"[4]

4-**المكان المعادي**:وهو المكان الذي يشعر فيه الإنسان بالكراهية، ولا يعيش فيه إلا مكرها، كالغربة ، والمنفى، والأماكن الخالية من البشر، والسجون وغير ذلك.[5]

*-**فالمكان الأليف** :يصطلح عليه بعض النقاد بـ(المكان الإيجابي).

*-**والمكان المعادي**:ويصطلح عليه آخرون بـ(المكان السلبي).

*-أما **المكان العتبة:** فهو مكان انتقالي، يصطلح عليه آخرون ب**(المكان المجازي)**.

ويلاحظ أنّ هذه المفاهيم والمصطلحات متأثرة بدراسة "باشلار ويوري لوتمان" ومن نحى نحوهما.

أما سيزا قاسم في دراستها فتشير إلى أربعة أماكن اعتماداً على الباحثين (مول، وورمر). وهذا التقسيم يُنبي على السلطة التي تخضع لها الشخصيات وهي على النحو التالي:

1- **عندي**": هو مكان يتمكن فيه الإنسان من ممارسة سلطته ويشعر فيه بحريته واستقلاليته.

---

[1]- ينظر:عبدالله إبراهيم،البناء الفني في الرواية العربية في العراق : (الوصف وبناء المكان) :28/2 و 33-35

[2]-نفسه :44/2

[3]النصير ياسين ، الرواية والمكان ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ، ع (57) ، ، ط1 ، 1980،ص82/2 و 99

[4]- جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا،بغداد، دار الجاحظ1980م، ص7

[5]- الرواية والمكان، :129/2

2- "**عند الآخرين**": هو مكان يكون الإنسان فيه خاضعا لسلطة صاحب المكان، مما يجعل سلطته وحريته يخضع لقبول الآخرين أو رفضهم. وهذا يشعره بعدم الحرية والاستقلالية.

3- "**الأماكن العامة**": وهي أماكن ليست ملكا لأحد، أماكن تتبع للسلطات العامة، ويشعر الإنسان فيها بوجوب التلاؤم معا، وفقا لسياق اجتماعي .

4- "**المكان المتناهي**": وهو مكان خالٍ من الناس: كالبحار والصحارى والغابات، وهي أماكن تضعف فيها سلطة الدولة. فالمكان في الصنف الأول "**عندي**" يتسم بالحرية والانطلاق. أما الصنف الثاني "**عند الآخرين**": فيتسم بالقيود والتصنع، وقد يتشكل بطابع الحميمية والاتصال . و"**الأماكن العامة**" قد يدل على الخطر أو الحرية، فالدلالة المكانية يشكلها المؤلف حسب رغبته وقدرته.

ثانيا: الفضاء

من النقاد الذي تبنوا مصطلح الفضاء بدلا عن المكان الناقد سعيد يقطين. فهو يرى بأنَّ "**الفضاء**" يدل على المكان المتخيل في ذهن المتلقي، بينما "**المكان**" يوحي بالبعد الجغرافي الواقعي، والحيز الذي " يشكل ديكوراً ، أو إطار الأفعال أو الأحداث ، وأتفق هنا مع ما ذهب إليه حميد لحمداني في تمييزه بين المكان والفضاء وخاصةً فيما يتصل بمفهوم الفضا وشموليته ، وخصوصية مفهوم المكان ، وكونه متضمناً في إطار الفضاء ."[1] . لهذا استعاض عن مصطلح المكان بمصطلح الفضاء، ولعله كان متأثرا بالظلال التي تكتنف كلمه الفضاء ؛ لأن الحجة التي يقدمها ليست كافية؛ فالمكان أيضا يدل على المكان المتخيل، وهذا التضيق الذي يراه في المكان لا

1- يقطين سعيد ، **قال الراوي** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1997 . ص24

تؤيده المعجمات العربية في ذلك . على كلٍّ فقد قسم الفضاء إلى قسمين رئيسيين فضاءات عامة وفضاءات خاصة، وكل قسم يتفرع إلى أنواع .يتضح ذلك.فيما يلي:

***.البنيات الفضائية العامة:**

ينقسم الفضاء بعامة إلى ثلاث بنيات فضائية هي: (المرجعية، والتخيلية، والعجائبية).

1-**الفضاءات المرجعية:** ويقصد بها "كل الفضاءات التي يمكننا العثور علي موقع معين لها في الواقع أو أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة"[1] وتتحدد مرجعية هذه الفضاءات من خلال الاسم أو الصفة. ويقسمها إلى فضاءات كلية وفضاءات جزئية.

2-**الفضاءات التخيلية:** وهي "مختلف الفضاءات التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي به تتميز به، أو صفتها التي تنعت بها .. نجدها أقرب من جهة محددة إلى الفضاءات المرجعية ، وتتصف ببعض صفاتها لكنها غير قابلة لأن تحدد مرجعيا .."[2] ويصنف الفضاءات التخيلية على النحو التالي:

أ-الفضاء الوردي

ب- الفضاء القفري

والفضاءان قابلان للتحديد لوجود صفات واقعية فيها.

ج. فضاء المعارك

د-الفضاء المتخيل من خلال صفات واقعية

وفضاء المتخيل لا يمكن تحديده لأنه يحيل إلى الدار الآخرة وإلى عوالم غيبية أخرى ، ويقسم الفضاء المتخيل إلى :

أ-فضاء العالم الآخر .

ب- فضاء الحلم .

3- **الفضاءات العجائبية:** وهي تُصنع من خلال الشخصيات وأفعالها العجيبة داخل الخطاب السردي. وتنقسم إلى الفضاءات التالية :

1-نفسه ، ص143

2- نفسه، ص146

أ–**الفضاءات الظاهرة** :وهي فضاءات "تتسم ... بكونها مرئية ومفتوحة أو مغلقة ...وتظل بارزة يمكن لكل من اقترب منها أن يعاينها" وتنقسم هذه إلى :

ب–الفضاء المباح : "وهو الفضاء الظاهر المفتوح أمام أي شخص "[1] ويتوزع إلى :

1–الفضاء المباح الطبيعي : وهو الفضاء الذي لم تتدخل يد الإنسان في إقامته أو تشكيله" وهو ينقسم إلى :

أ–فضاء طبيعي مهلك :

ب– فضاء طبيعي غير مهلك .

1. **الفضاء المباح الاصطناعي** : وهو الفضاء الذي تدخلت فيه يد الإنسان في تشكيله وإعطائه طابعا يجعله مختلفا عن غيره من الفضاءات العجائبية الطبيعية" وينقسم إلى :

ب. فضاء اصطناعي غير مهلك[2] .   أ. فضاء اصطناعي مهلك

ب. **الفضاء المحظور** : وهو فضاء مغلق وتوجد أرصاده في بابه، وتمنع من الدخول إليه للغايات والمقاصد نفسها التي نجدها في الفضاءات المحظورة وينقسم إلى :

2. المحظور غير المهلك 1. المحظور المهلك:

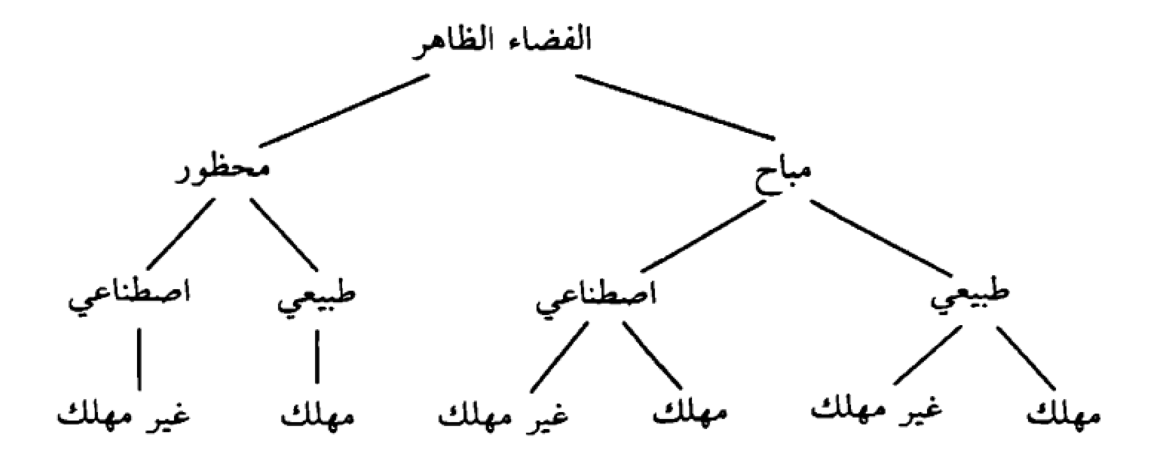
"كل الفضاءات المهلكة تخفي وراءها شيئا تمنع أي واحد من الدخول إليه أو الإقتراب منه" ويختزل يقطين الفضاءات الظاهرة من خلال هذا الشكل :

شكل (2–2)

---

[1]- قال الراوي ،ص255

[2]- ينظر : قال الراوي : 240 –275 .



ب–**الفضاءات الباطنية** : هي فضاءات لا أحد يعلم مكانها، فهي مخفية لأسباب مخفية .وهي "في مقابل الفضاءات الظاهرة؛ لأنها بوجه ...مجهولة لا يعرف مكانها أو أنها تظهر أحيانا وتختفي أحيانا أخرى...أو لأنها تختفي لأسباب اصطناعية" وتنقسم إلى نوعين مغلق ومفتوح :

أ. **فضاءات الباطن المغلق** : (وتبرز من خلال قبور الأنبياء أو بعض الكهان والحكماء ،وغالبا ما تضم بعض الذخائر ولا يفتح إلا بذكر أسمائهم)

ب. **فضاءات الباطن المفتوح** : إنَّها غالبا ما تكون مدنا زاخرة بالحياة وظاهرة بوجه عام... ولأسبات أمنية تماما كالمدن المرصودة؛ تصطنع لها بعض الأسباب لتصبخ مختفية عن الأنظار"[1] . هذه الفضاءات جميعها تتفق في أنها :

أ–" **مسرح للأحداث**": تجري فية أفعال الشخصيات وهي تتفاعل فيما بينها وفق البواعث والمقاصد التي تحددها.

ب–**موضوع** : يشترك مع باقي المقولات في الاضطلاع بمهامه كاملة في المجرى الحكائي، سواء كان مرصودا أو عادياً"[2]

2. **البنيات الفضائية الخاصة** : هي فضاءات تأخذ خصائصها من خلال ارتباطها بالشخصيات، والزمان، والفضاءات العامة، فـ"إنَّ لمختلف الفضاءات حركاتها الخاصة وأوضاعها التي تتخذها من مجرى تطور الحكي

---

[1]-قال الراوي،ص265

[2]-نفسه، ص267-268

(الزمن)، وهذا التحرك) يسِمُها بسمات خاصة، يمنحها وجودا متميزا في مسار العملية الحكائية لأنه يصلها بمختلف المقولات الحكائية الأخرى، ويضعها في سياق تفاعلاتها"[1] .

وهكذا يمضي في سياق حديثه عن الفضاء فيصنفه إلى أنواع أخرى ذلك على النحو التالي :

1.**الفضاء المركزي** : هو مكان وجود البطل، ومركزه الذي ينطلق منه، ويعود إليه .

2.**الفضاء** المحيط .

أما الناقد لحمداني فقد خلُص من قراءته لما قدمته "جوليا كرستيفا" و"جيرار جينت" وغيرهما إلى أنّ مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال:

1- **الفضاء الجغرافي:** وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

2- **فضاء النص:** وهو فضاء مكاني أيضاً، غير أنَّه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية –باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

3- **الفضاء الدلالي:** ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

4- **الفضاء كمنظور:** ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي ، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبهة واجهة الخشبة في المسرح"[2].

فالفضاء المنظور يمكن دراسته مع السارد ورؤيته، والفضاء الدلالي يمكن إلحاقه بقسم دارسة الصورة في الحكي. أما الفضاء الجغرافي ، والفضاء النصي فهما المعنيان بهذا الباب ويستحقان الدراسة.

الوصف وتجسيد المكان:

لتجسيد المكان أساليب، من أهمها الوصف. فللوصف ثلاث وظائف يؤديها في السرد قد حددها النقاد على النحو التالي:

1- **الوظيفة التزينية** : هو وصف يهدف إلى تزيين الكلام، وتنميقه؛لإشباع النزعة الجمالية عند المتلقي.

2- **الوظيفة التفسيرية:**هو الوصف الذي يُؤتَى به لكشف الجانب النفسي والاجتماعي للشخصيات حيث يصف خلفياتها وبنية تكوُّنها، ويفسر أفعالها وأسبابها ودوافعها.ف"المان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر، إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط به"[1].

---

[1]- نفسه ،ص268

[2]-بنية النص السردي،ص62

3- **الوظيفة الإيهامية:** هذا وصف وظيفته إدخال المتلقي إلى العالم التخيلي للسرد، وإيهامه بأنّ الأحداث حقيقية وواقعية. فالوظيفة التي "يؤديها الوصف ، وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة، فهي وظيفة إيهامية. إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ، ويشعر القارىء أنَّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة، أو تأثيرا مباشرا بالواقع"[2] .

---

[1]-بناء الرواية، نص118

[2]-نفسه، ص115

المبحث الثاني: المكان السردي عند إبراهيم إسحق

المكان عنصر بنيوي ودلالي فاعل في السرد، فهو ليس مسرحا للأحداث فقط؛ وإنَّما يؤطّر الأحداث ويوهم بواقعيتها ، ويُسهم في خلق الدلالة، و" قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[1]. ويسهم أحيانا في تحديد الجنس الأدبي، فالمكان يؤدي وظائف عدة من خلال تفاعله مع البنى السردية الأخرى فـ"بقدر ما يصوغ المكان هذه العناصر يكون هو أيضا من صياغتها، وتلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل"[2] .وأشد العناصر ارتباطا بالمكان هو الزمن فهما مرتبطان برغم تحرك الزمان وثبوت المكان.

والمكان في القصة القصيرة مكان متخيل يصنعه القاص عبر اللغة بغرض الإيهام والتخيل القصصي وأغراضه، فهو عبارة عن تصورات مكانية تؤثر في القصة وتتأثر بها .وهناك تفريق بين مستويين من المكان مستوى "محدد يرتكز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعاً يعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية"[3]. فيما يلي سيتناول البحث المكان ببعديه المحدد والمتسع في المجموعات القصصية لإبراهيم إسحاق.

كافا

إبراهيم إسحاق يطور قوالبه السردية باستمرار على المستوى الفني، ويلتزم بوحدة المكان، و وحدة الزمان، ووحدة الرواة (عائلة كباشي)؛ وهذا أدي إلى تداخل في النصوص بدرجة لا تخفي المتلقي، ويبدو أن هذا التداخل كان مقصودا منذ البدء ؛ لأنه تداخل منسجم ومتدرج.

إنه مولعٌ بالمكان الذي صنعه وأطلق عليه (كافا) والنسب إليه (كافامي)، هذا الولع يزداد كلما تقدم الزمان، وزادت خبرته الكتابية، كل نص يضيف شيئا للمكان، يصور تحولاته وتقلباته، أو يوضح ما كان مجملا في نص سابق.

---

[1]- بنية الشكل الروائي، ص33

[2]-حسني محمود،المكان في رواية زينب الواقع والدلالات، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،عدد343، 1999م، ص47

[3]-بناء الرواية ، ص75-76

منطقة "كافا" هي فضاء أجرى فيه إبراهيم إسحاق معظم خطابه القصصي بصورة مباشرة، فالأحداث والشخصيات وكل ما يتعلق بنسيج القصص من كافا، هنالك بعض النصوص مسرح أحداثها خارج كافا ، لكنها ترجع إلى كافا بسارديها وبعض شخصياتها وقيمها. فأين كافا؟ نجد الإجابة في قصة " بليّةِ العِجِيج ولد عِجِيجان الناجري" في سياق رد (الكافاميين) على سؤال التاجر في السوق الشعبي بأمدرمان:

-"**اللخوان من وين؟**

- **نحن من كافا.**

- **كافا دي وين؟**

في شرق دارفور"[1].

منطقة "كافا" برغم أنَّها في شرق دارفور كما حددها الكافيون أنفسهم في القصة إلا أنَّ القارئ يستشعر بأنَّها أوسع من ذلك؛ إنَّها تكثيف لدارفور كلها في منطقة محددة ؛ وذلك من خلال القضايا والموضوعات والقيم التي يعالجها الخطاب السردي للكاتب، ومن خلال علاقة كافا بالأجزاء الأخرى من دارفور مثل تندلتي السلاطين (الفاشر) ونالا (نيالا) وأبي زريقة. ولا نبرح الحقيقة إنْ قلنا إنّ الخطاب السردي لإبراهيم إسحاق يعالج قضايا وهموم الريف السوداني معظمه، بل السودان كلُّه انطلاقا من كافا.

أما طبيعة "كافا" فنجدها حاضرة ومحسوسة، مبثوثة في سائر المنتوج الإبداعي، فالمدن، والقرى، و الجبال والسهول، و(الشقاق) و الأقواز (القيزان)، بكل ما فيها .وبرغم أنَّ المكان الفني ينفصل عن المكان الواقعي ولا يرتبطان إلا من خلال الإحالة التخيلية إلا أنَّ إتقان الكاتب في رسمه وإحساس الساردين وشخصيات القصة بالمكان يجعل المتلقي يشعر باتحاد تام بين المكانين(التخييلي والطبيعي) بل أحيانا يبدو للمتلقي كأنَّه يقرب صورة المكان الطبيعي فيبدو أوضح وأغنى مما هو عليه . فيما يلي نود بعض الفقرات التي تحمل وصفا طبيعيا لكافا:

---

[1]- عرضحالات كباشية، ص136

" كافا ذات الأجبال الستة.. في أفق الشرق يتمدد **أرجاك** جد الجبيلات كالشايب الخرف أكل على ظهره أبناؤه وأحفاده ثم تركوه ... و**كافا** صاحب البلد يتكئ على ظهره المحدودب يسدُّ قدود الرياح المنصة بالرمل الصفيق آت من سافل السافل وما وراءه في الغياهب.. وعلى الأفق الجنوبي الشرقي ذلك المسكين جبل **المناصرة**، لا يذكره ذاكر، يسميه ناس مصطفى ركيزة العائلة... وعند أفق الصعيد يسد بوابات الجنوب جبل **الجودي**... منذ الأزل كأنَّه ينتظر الطوفان متى يحمل الفلك إلى عندنا..."[1]. من خلال هذا المقطع الوصفي نكتشف أن كافا أخذت اسمها من اسم جبل فيها لشهرته وعظمته ، كما نكتشف إحساس السارد بالمكان، فيجعله معيارا لقياس المسافة، ويشفق على الجبال، ويشببه تشبيهات إنسانية .وهكذا حال جميع الساردين في الخطاب السردي لإبراهيم إسحاق، فالأودية والأقواز والجبال والخلاء حاضرة بقوة. كما أن الكاتب يؤنسن المكان فيتعامل مع الجبال كأنها كائنات حية نقرأ مثلا: "**أرجاك والجبيلات عيالها غابت في الأفق الغربي على ظهورنا**"[2].

وفي رواية "**وبال في كليمندو**"، نجد مولانا البصير يصف طبيعة عاصمة كافا "الدكة" التي تشبه جامع أبي عجورة لابن عمه الزائر قائلا: "انظر يا أنقابو... أمامك ما يظل يحيرني كلما تساءلت لماذا بقيتُ في دكة كافا من يوم جئتها؛ فلم أرجع ولم أتقدم. أليست يا أنقابو شبيهة بآفاق الجامع أبوعجورة ؟ انظر الجبل الشوكي من أشجار **وادي الكوع** على الأفقين يتلوَّى شمالا وجنوبا كالأفعوان الصيني المرسوم على الكوريات. مع مقدم الأمطار ننام ونصحو، والخرير الدفاق لمياهه السادرة من أقاصي **جبال وَانَا** لا ينقطع عند السد ديمة. ورائك في الوادي ترى النقوع، شرقك وغربك تنبطح وتتجدع ولا تحدُّها من كلِّ ناحية إلا كويمات الجبال القصية. فإذا ما اعشوشبت النقوع امتلأت على مدى البصر بالبهائم، ترزق لحمها ودرها، والأمم من عبيدالله وخوادمه في مزارعهم تراهم يكدحون لمصلوحههم الموعود من ربهم"[3].

مناطق داخل كافا:

---

[1]– ناس من كافا،(سفر ست النفر بت شيل فوت) ص 144

[2]- حكايات من الحلالات، ص14

[3]–إبراهيم إسحق أبراهيم، وبال في كليمندو، هيئة الخرطوم للطباعة والنشر ' السودان، ط2، 2001م ص18

منطقة كافا موزعة لمناطق جغرافية، مقسمة لقرى وحلالات وشقاق، والشقاق: هي منخفضات بين الكثبات الرملية، يخيم عندها الرعاة، لأنَّها خصبة، وظليلة، وآمنة. وكل شق يسمي بنوع شجره، شق الطلح شق الدروت، شق السيال، ...إلخ. ونجد كذلك الآبار التي يسمونها (السانيات)، والأودية؛ لأنَّ حياة القرويين مرتبطة بها أيَما ارتباط.

آل كباشي يتفرقون في المناطق المختلفة لكافا، وبعضهم سكن المدن لكنه ما يزال مرتبطا بكافا. هذه المناطق التي تتكون منها (كافا) نجدها في بعض المواضع مجموعة في سياق واحد إذا ارتبط الأمر بالتاريخ كما في قول عبدالغفار وهو يحكي للمسؤول كيف عالج أهل كافا مشكلتهم مع الورلات التي كانت تعتدى على نعاجهم ومعزاتهم، وهي مشكلة تشبه المشكلة التي تواجههم " أتمازح مع المسؤول ، الفكرة تضحكني وتثير خيالي بافراط جم. نعم أشرح له فقد حدثني أبي وأعمامي وأخوالي في (الخروبات)، و(السمرايات) من كافا، محنة شبيهة لمحنتكم، كانوا يومها أطفالا يرعون أغنام مصطفي، وماكن، ودليل، مهاجر، وفضيلو، وهمَّام، وعبدالتواب، ذلك أيام العمران في **أم تنادل**. لكن الكباشيين لهم حيل لا يعرفوها مزارعوك، أقول للمسؤول، وبالتأكيد، فقد نسيت الجانب الأهم من حيلهم تلك يا عزيزي، فلا أستطيع أن أسعفك بها الآن. ولكنني قد أكون النجدة الوحيدة لمزارعيك في الوقت الحالي. فقد كانت جداتي خبيرات بسرِّ عشبة سامعة للإمعاء، للكنَّها لا تضرُّ بالبشرة. وقد حكم لهم الشريف نصرالدين ولد حيدالله راكب الجلجلي وقتئذٍ بأنَّ الورلات التي أزعجتهم في أم تنادل ظالمة وأنَّها تستحق الإبادة.

لا أريد أن أشغلك بالتفاصيل– أؤكد للمسؤول– لكنَّهم كما يحكون أوكلوا الأمر إلى جدتهم الجودليَّة. والجودلية استعانت بجدَّتهم الرحرحية، وبجدَّتهم السُودقيَّة. خرجن لأيام يجمعن العشبة، ويسحقنها لأيام، ويخمرنها لأيَّام، وفي اليوم الموافق لحساباتهن مسحن ضروع المعزى والنعاج جميعا، ثم رطبن الضروع باللباء. بعدها ساقها ناس أبي

وأعمامي، وأخوالي فتركوها في الشقوق الوساع ، حيث كانت تتربَّص بهن الورلات المغرورة."[1]. وهنا يبدو الارتباط بالمكان والتاريخ وتوارث الخبرات.

---

[1]- حكايات من الحلالات،(الرحيل من شارف) ص174-175

المكان في مجموعة "حكايات من الحلالات"

1-"النزول في كريو":

المكان في قصة (النزول في كريو) يمكن تقسيمه إلى قسمين:، الفضاء العام : وهو "كافا". والأمكنة التي تجري فيها الأحداث القصة. وكلُّها أمكنة تنضوي تحت كافا . فالبعد المكاني الذي نتعرَّف فيه على الشخصية الرئيسية هو قرية "الخروبات" من القرى المكونة لكافا. يقول السارد: "كرومة نزل علينا في الخرُّوبات قبل ثلاث سنوات"[1]. في هذه القرية نتعرَّف على جوانب من شخصية البطل الجافَّة العنيفة حتى "كأنَّ هذه الدنيا سجن له. يحمل عليها وعلى ناسها وطيرها، وحتى جبالها مآخذ عجيبة" فهو غير مرتبط بأهل القرية، لا يداخلهم ولا يداخلونه، طوال السنوات الثلاثة التي قضاها في الخروابات لا يتعامل معه سوى السَّارد ، ولا يهمه ذلك فـ"الزرع أهم لكرومة من أهل الحلّة".(ص15). فهو أول من يغادرها إلى مزرعته بينما أهل القرية لمَّا يشربوا الشاي. فنحن نتعرَّف على شخصيته القلقة الهلعة من خلا ارتباطه بمكان الزراعة فهو أول الواصلين وآخر المغادرين يسبقهم في الصباح " والمساء يؤوبون يتركونه على الخلاء لا يدري أحدٌ منهم ماذا يحبسه عند المزارع في الليل النازل. لكني أعرف ماذا يفعل دروبه أراها، يدور حول الزرع، يجلس على أركانها الأربعة، عادة عرفتها في شياب الباجور يحوِّطون الزرع بالآيات والتعاويذ من الثعالب النابشة والبراعيص حتى لا تتلف البذور..."[2] . ويتضح هذا الجانب أكثر في شخصية كرومة عندما تمسك السماء عن مائها، ويعطش الزرع نجده يعسكر في مزرعته ، يلحُّ في الدعاء " يدور بأكفُّه فوق رأسه ويغمغم ...أحيانا تصبح عليه الشمس في المزارع ينادي بتلك اللهفة الممدوحة متواصلا كأنَّه يتنفس مع النبات، فإذا يبس يبست روحه..." [3]. بينما أهل الحلة مشغولون بأعمالهم الآخرى. وعندما تجتمع القرية للدعاء وصلاة الاستسقاء فلا ينضم للجماعة إلا بإلحاح من صديقه الوحيد؛لأنَّه يصعب عليه مفارقة

---

[1]-حكايات من الحلالات، ص13

[2]-نفسه ، ص15

[3].نفسه، ص20.

زرعه ويريد أن يخصَّه بالدعاء! وعندما يأتي الماء يكون أول الواصلين إلى "المزرعة يفتش خطوط الاخضرار الناهض يجبر المكسور، ويرفع المنهار، يؤلِّبها على عاجل النقاهة...)[1].

ومن الأمكنة التي رسمها السارد بعناية الطريق الذي سلكوه للوصول إلى سوق "كريو"، الطريق الذي ماتت فيه الشخصية الرئيسية كرومة يقول : "حمَّلنا الزوامل ضحى، وغادرنا الخرُّوبات إلى كريو، مررنا على درب الهبيل وقوز الديلم، وفي النهار عارضنا بوبايات المراريت، ثم اتجهنا إلى عبور وادي الكوع، الجمال تعرج على الشجرات بأطراف الدرب تخطف أكلات عابرة "[2]. فوصف الطريق أسهم في كشف جوانب الشخصية من خلال صراعه مع جمله وأسباب ذلك فالطريق المعشوشب يغري الجمل ومن خلال حذره الشديد من الهوام . فالمكان حاضر بقوة خلال الرحلة التي استغرقت يوماً وليلة، يدفع بسير السرد، ويوضح أسباب بعض المواقف، ويذكِّر بأخرى. إنَّه مكان نسبي لا ينفصل عن الشخصيات لحظة، و له علاقة بواقعها مع محيطها الاجتماعي، ويعطي الأحداث المسرودة مظهر الحقيقة في تفاعل مع الزمن حيث أنَّه لا يقدم دلالاته ذاتيا، وإنَّما في تواشج مع الزمن؛ فكما نحس به نلاحظ مرور الزمن. الأمكنة في هذه القصة لم يتوقف الكاتب على تلّ فيصورها ويرسم معالمها ويؤطرها ثم يجري عليها الأحداث، وإنَّما ينمو المكان وتتضح معالمه مع تقدم الحكي سواء بسواء.

إذا نظرنا إلى المكان في هذه القصة من جانب التقاطبات فهو مكانٌ عتبة بالنسبة للبطل (كرومة) معادٍ. والطريق مكان مفتوح، وعرضي مجاوز للمكان المركزي وهو القرية(الخروبات). والقرية مكان مغلق بالنسبة لكرومة حيث انغلق على ذاته فيها. والمزرعة مكان أليف أكثر حميمية وارتباطا به فهو عالمه المصغر. ويمكن وصف كافا كلها بالنسبة للبطل بأنَّها عتبة إلى المكان المثالي (أبّشه) التي يود الرجوع إليها مع أهله، ولكن الموت عاجله.

2-المكان في قصة عائلات:

المكان العام أو الفضاء الذي تكشفت فيه أحداث القصة -هو كافا ، أما الأمكنة المحددة التي وقعت فيها الأحداث فهي "الخرُّوبات والسّمرايات" حيث حدث فيها زواج سعد الدين والاحتفال بالمناسبة، ومن ثمَّ انتقل

1- حكايات من الحلالات ، ص12

2-نفسه ، ص13-14

للسكن مع نسابته في "شق السِّيال" وفيها بدأ الموقف حيث إنَّ الزوجين كليهما يشك في الآخر، و يتوجس خوفا من احتمال وراثة كل منهما عن أسرته شيئا لا يحمد عقباه. فالزوجة (حرَّانة) ترى بأنَّ زوجها من سلالة أناس قتالين، والزوج يرى بأنها ربما ورثت من أهلها الخبل، فلما تصاعدت وتيرة الأزمة المكتومة بين الزوجين، ولأنَّ "شق السيال" مكان غربة بالنسبة للزوج فهو معادٍ أسهم في أزمته؛ لذا قرر أن يرحل بزوجه إلى "قوز الطلح" فقضيا سنة كاملة لم يحصل بينهما شيء ؛ لأن كليهما حذران في تصرفاتهما إلى أن ظهر ما بينهما" في بيوتات قوز الطلح. قلن وقالوا إنَّها مجنونة، وقالوا إنني قاتل لم أقتل ضحيتي بعد"[1]. فاشتد الصراع بين الزوجين ، وأصبح المكان الذي جاؤوها محتميين به طرفا في تصاعد أزمتهما فأهل القرية ، أسهموا في تأزيم الموفق بتأيد نظرة الزوج لزوجته والعكس.

وبناء على تحديد الأمكنة عند "مول وورمر" فالمكان "قوز الطلح "بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين يدخل في قسم **(عند الآخرين)،** حيث خضعا في سلوكهما لسلطة الآخرين، وبرغم الخضوع والحذر من بعضهما حدث في يوما ما سوء تفاهم بينهما إدى إلى تدخل أهل المكان فربطوهما على أنَّهما من المجانين فأصبح يحدث السارد نفسه " وكأنَّهم ارتاحوا بعد عناءن ووجودو لمشاحناتنا آخر الأمر أفضل الحلول. تركونا، أنا على هذا الجانب في ظل الراكوبة، وهي في قطيتها ترتجف"[2] ، المكان في هذه القصة مكان "عند الآخرين" لكلا الزوجين لذلك أسهم بشكل فعَّال في الوصول بالأحداث إلى هذه النهاية، فلو استمر الزوج مع أصهاره في "شقّ الشيال" أو سكن مع أهله في "السمرايات" ما كانت للأحداث أن تنتهي على هذا النحو.

3-المكان في قصة (قعود يعقوب).

[1]. حكايات من الحلالات ، ص35

2.نفسه، ص31

المكان العام كافا، أما الأمكنة التي وقعت فيها الأحداث فهي: السمرايات، وقوز الطلح وشقّ الهبيل والدكة، وحلة أولاد جوجال. وكلها قرى تابعة لكافا. بعض هذه الأمكنة قُدمت وفقاً للرؤية السردية التي يحملها السارد، "أحضر القعود ليقول لناس الحلالات أنَّه جلب من المدينة جملا، ولحق بالرجال"[1].

ففي فضاء السمرايات وطرقاتها انكشف تهوُّر يعقوب وسوء تعامله مع القعود، فالمكان هو الذي هيئَ لنا هذا من خلال مقارنة يعقوب بشباب القرية الآخرين في الركوب وحسن التعامل مع القعود ذاته، ومن خلال النصح الذي يقدمه عقلاء القرية له في حسن التعامل، وفنيات الركوب، لكنَّه تضايق من هذا الأمر فخرج إلى "شقّ الهبيل" لينفرد بالقعود بعيداً عن نصح الناصحين وتدخلاتهم، وبدأ يروِّض قعوده في الخلاء فالمكان هنا له دور مزدوج في بناء المعني وكشف طبيعة الشخصية الرئيسية، حيث أشعر القعود بالاستيحاش، ووفَّر ليعقوب الحريَّة ليرهق قعوده بكل ما يمليه عليه تهوُّره . وما كان ليحدث هذا لو بدأ يروِّضه "عند تجمُّع الناس، بحضور الجمال الأخرى في فضاء الحلَّة، بدلا عن الانفراد به في الخلاء"[2].

أمَّا الدكة فمكان استخدمه السَّارد في هذه القصة ليكشف عن جانب آخر من شخصية يعقوب اللاهية، حيث أنَّ "أفراح الدكة الموسمية شغلت يعقوب؛ فطال به القعاد هناك بعيدا عن السّمرايات حتَّى كدنا ننساه"[3].وكشف عن تقدم ملحوظ في ترويض القعود في غيابه ففي " ثلاثة أسابيع فقط ، أصبح القعود دابة طائعة يركبها أي شخص عرف ظهور الجمال حتى وردوا به إلى الدكَّة ، وحمَّلوا عليه سقايات الماء"[4].

---

[1]-حكايات من الحلالات، ص46

[2]-نفسه ، ص48

[3]-حكايات من الحلالات، ص49

[4]-نفسه، ص50

وقوز الطلح كذلك مكان استعان به السارد للتدليل على أنَّ الترويض قد وصل إلى الغاية المرجوَّة ، حيث ذهب آدم ود مسبل بالقعود المروَّض إلى " قوز الطلح . سابق به هجائن الحلالات، عشرة مشاوير هائلات كسب فيهنَّ أربعة، بلا رغاء ولا زوغان ولا بجحان وارتحنا وحمدنا الله"[1].

إذا حدثت هذه الأمور في المكان المركزي (السَّمرايات) لم تدل دلالة قاطعة على اكتمال الترويض ؛ لأنَّه قد يكون مكانا أليفاً بالنسبة للقعود، لذا استعان السارد بأمكنة أخرى غير أليفة ، وبيئات مختلفة لإثبات أنّ القعود قد رُوِّض لأنَّه لم يستفزه مكان الورود (الدكة) بحركته الدائبة فحمل السقاية دون عصيان، ولم تثره ضوضاء الفرح فكسب السباق دون أن يجفل من شيء. لذا جاز لنا أن نُدخل هذه الأمكنة ضمن تصنيف (المكان الدلالي)، لإسهامها في بناء المعني.

4-المكان في قصة "مطاردةُ السَّيِّدة العجوز":

المكان هو قرية "السمرايات" وهي من قرى "كافا"، والأمكنة المؤثرة في الدلالة النهائية للقصة هي : بيت حسَّان والقرية والخلاء. فبيت حسان شهد تربية القطة، وتعلُّق البنت (زهرة) بها، حتى اختفت القطة يوما ما، وتلقَّحقت من قطط الخلاء وعادت، فعادت الفرحة للبنت الصغيرة، وازدات فرحتها عندما ولدت القطة هِرَرَة رقطاوات.

والقرية حدثت فيها مجموعة من الأحداث تؤكد أنَّ القطة شريرة وربما لها علاقة بالجنون، أو مصاصة دماء، وهي مكان "عندي" بالنسبة للشخصيات الفاعلة في النَّص ، يمارسون فيه سلطتهم، ويخضعون ما عداهم لها، لذلك عندما اتهموا القطة بأنها مصاصة دماء، أو لها علاقة بالجن، أقاموا حملة لقتلها وقتل باقي القطط في الحلة وفي حرمها.

---

[1]-نفسه ، ص50

والخلاء هو المكان الذي هربت إليها القطة من أجل التلقيح، والخلاء عند القرويين مكان معادٍ، وفضاء للمجهول والخطر،" تقول نور الشام (عن القطة) الشيطانة أليست جاءت من الخلاء؟"[1] وكونها جاءت من الخلاء سبب كاف لينسبوها إلى الجن، وينسبوا إليها قتل من قُتل، ومرض من مرض من أهل القرية.

5-المكان في (أسطورة الكلب):

المكان العام الذي تكشفت فيه أحداث القصة (شقاق البروش) من مراعي كافا، والخلاء أو الطريق بين جبال ما، ربما تكون جبال النوبة، وبين كافا. وإشارة السارد إلى أن الشاب والشابة قد مات أهلهما وتركوهما لوحدهما بين أهل كافا يجعل من كافا فضاء للوحدة والغربة يمكن وصفه بأنَّه مكان غير أليف، وهذا أدعى لأن يرتبط الأخ بأخته، وتقترب الأخت من أخيها لكنّها " تبرمت في داخلها وتكورت على قدر غريب من الأفكار الغريبة ،وبالاختصار جنحت بداخلها ، لكنَّه لم يكن ليعلم"[(2)]. والمفارقة الغريبة أنَّ الكلب كان أقرب إليه من أخته في المرافقة، وفي مواجهة عاديات الزمن، بينما أخته لم تفتح له قلبها ، وتلوث سمعته وسمعة العشيرة، وتناصر الأعداء عليه.

فالمكان يسهم بفعالية في دلالة الخطاب السردي في هذه القصة، حيث نجد أنّ "كافا"، و" شقاق البروش"، والمرعى، والطريق بين الشقاق والجبال، ومكان اختباء البطل في الجبال كلها فضاءات للانقطاع والغربة، والوحشة، والخطر والمجهول، فضاءت كان ينبغي أنّ تجعل الإنسان يشعر بقيمة القرابة، وقد حدث أنَّ الشاب برغم الغضب، والحمية وشعور الثأر وحماية الشرف إلا أنّ المكان جعله يصرف النظر عن إيقاع الأذى برفيقات أخته، ويعطيها ثيابه حماية وسترا لها، ويؤجل المؤاخذة والعقوبة وكل شيء، لكن قلب الأخت كأنَّه من حجر لم يشعر بأخيها، وعندما سنحت الفرصة وقفت مع الشَّاب الغادر ضد أخيها بينما وقف الكلب معه. وما كان لمعنى الخطاب السردي أن يترسخ بهذا المقدار لو لم يبني الكاتب المكان بهذه الطريقة.

6-المدينة والفضاء السردي في قصة " بئر أولاد أبو قطاطي":

---

1. "(مطاردة السيدة العجوز، ص64،)
2. حكايات من الحلالات، ص71

المكان العام في هذة القصة –على غير العادة– مدينة أمدرمان، وهي فضاءٌ تقع فيه الأماكن الرئيسية التي ارتبطت بمتخيل السرد وحاضره ، مكان عام خاضع لسلطة الدولة يتمثل في الطرقات وميدان الحي، وبئر أولاد أبي قطاطي. وفي مطلع السرد يعلن السارد عن الموقع الجغرافي والفضاء الدلالي معاً . يقول: " هكذا سكنت في المداين .... اقتعد الكرسي عصراً أمام البوابة، فإذا الأطفال سبقوني ، وغبار الشارع العمومي كالإعصار، وحمامات داكنات من برج خضر ينخرن محل التندل القديم... عندما أطلَّ ثلاثة من أطفال القرعان الشغيلة في البئر أهملت الأصفهاني وأصبحت عندهم"[1]

لم يتوقف السارد ليصف الفضاء الكلي للمدينة، وإنما اكتفي باللمحة العابرة، لكنه وصف الأمكنة التي جرت في القصة بشىء من التركيز، واستعان بالوصف النابع من المناجاة، ووصف الحركة التي تجري لحظة السرد، فدمج بين مكان القصة ومكان الفعل السردي، بين الأحداث التي تجري في الخيال وفي التاريخ (الواقع البعيد) والأحداث التي تجري في الواقع الحاضر.

7–الأمكنة المتعددة في قصة (الجد):

قصة الجد من أكثر القصص القصيرة اتساعا وتعددا في الأمكنة في كافَّة المجموعات القصصية لإبراهيم إسحاق، وإنَّه ليعجب المرء كيف احتوت قصة قصيرة هذه الأمكنة المتعددة مع الاحتفاظ بالوحدة.

الأمكنة المرجعية:

استعان السارد بأماكن مرجعية: يمكننا العثور عليها في الواقع ، حيث حددها السارد من خلال الاسم ، وهي فضاءات كلية، وفضاءات جزئية. هذه الفضاءات تتمثل في : (وادي الدليب، وسوق أجارا، بحر أبيض، مرابيع ود اللبيح، وأمدرمان، و دار الجميعاب، و الخروبات، الهجيليدة، جديد سودقي.) ونفصل القول عن بناء المكان فيما يأتي:

*** وادي الدليب، وسوق أجارا:**

[1].عرضحالات كباشية، (بئر أولاد أبو قطاطي،ص89)

وادي الدليب هو مكان النشأة الأولى للشخصية الرئيسية (الجد عبدالخير) حيث الطفوله والصبا ، لكنَّه ارتبط باختطافه واسترقاقه ، إنَّه المكان الذي أصبح جزءًا من تكوينه والعاطفي، وكان لهذا المكان دور حاسم في مجريات أحداث القصة، وكان هو الدافع الرئيس الذي جعل عبدالخير يقرر أن يترك كافا ويذهب إليه برغم ضعفه، وبعد المسافة، والتعامل الجيد الذي ظل يعامله به آل كباشي باعتباره فردا من أفراد العائلة الكباشية.

أما "سوق أجارا" فهو المكان الذي أظهر السارد من خلاله علاقة عبدالخير بذي النون، وآل كباشي، حيث احتال السارد للوصول إلى هذا المكان المحوري عبر سؤال أمه عن أذني عبدالخير المقطوعتين قائلا : " سألنا أمي عن أذني جدي عبدالخير ما لهما؟ فرعلت لكنها بردت واستغفرت، وقاربتنا تشرح لنا هامسة. يقولون قطع منهما الطرفين أولئك الذين كسبوه وتوأمه وابن خالهم، وهم يصطادون الأرانب في وادي الدليب، مسيرة أيام إلى الغرب من بحر أم دافوق. أظنه ظلَّ يعاندهم حتى أوجعوه بذلك، –لا يطراهم الله بالخير_ تؤكد لأمي أمها؛ بأنَّ عبدالخير لا يصرح لأحد عن شيء مما سبق ملمس يد جدي ذي النون على رأسه في سوق أجارا " [1]. فالمكان لم يرسم رسما هندسيا واضحا؛ لأنّ السارد ليس له به معرفه؛ فما يقوله يرويه عن أمه ، وأمه ترويه عن أمها التي تأخذ معلوماتها عن عبدالخير. ولكن برغم أنَّ الساردين لم يوردوا التفاصيل الطبوغرافية عن "وادي الدليب" و"سوق أجارا"، إلا أنَّنا نلحظ أن للمكانين دورا فاعلا في التكوين النفسي للشخصية الرئيسية، وفي أحداث القصة؛ لأنهما ارتبطا بنشأته الأولى وصباه، واختطافه ومعاناته مع مسترقّيه، وبيعه في سوق أجارا الذي كان بمثابة إنقاذ له من النخاسين، وبداية حياة جديدة مع أبيه الثاني ذي النون. لكن هذه الحياة الجديدة بكلِّ ما فيها من نضال ومؤاخاة ومعاملة طيبة لم تُنسه مكان صباه وأهله، لكنَّه ظل يواجه ذكراه بالصمت وأحيانا أخرى بالبكاء، وبعد سبعين سنة عندما لمح بارقة أمل بوصوله إلى أهله ومكان صباه ، غادر كافا دون أنّ يخبر أحدا وهذه الفقرة التي جاءت على لسان (تسة) تدلل على ذلك :" آخر مرة الجانا صادف معانا ضيوف غُرَبَا، من الجهات ديلاك على وادي الدليب، بتونَّسوا بالحلال على الجهات ديلاك. قعد عبدالخير جنبهم وشيف السؤال!.

---

[1]. حكايات من الحلالات، ص 108

حلة كذا؟ وناس فلانين؟ قالوا ليهو ديل ماتو. لكن عيالهم عمَّروا ديارهم. وعبدالخير يضحك؛ كنو زول آخر قاعد ليهو ورا أضانو وبملي عليه أسامي الحلال والناس! قلت ليهو أُمْ باكر: الحلال ديل مشيتو ليها مع أبوي يا عبدالخير؟ يضحك ويسكت! أم باكر شال حاجاتو وجاكم. ومنَّكم محلّ الراح راح"[1].

أما أمدرمان، و بحر أبيض، ومرابيع ود اللبيح فهي أمكنة مرجعية لها علاقة بأحداث تاريخية محورية في حياة كثير من أهل كافا، هذه الأماكن بأحداثها العظيمة تسوّغ انشغال العائل عن عائلته، ومن ثم يبرز الدور الفاعل لعبدالخير في أسرة ذي النون، " تذكر نور الشام كرة بعد كرةٍ ، ووراء أخرى في بيتنا وفي بيت خالتي ولا تملّ. أفضال عبدالخير علينا لا تحصى على أيام الهجرة بالدين إلى أمدرمان وبحر أبيض، لو تعلمون ، كنا صغارا فربانا، وسند أمنا وأبانا، صاحبنا ليلا ونهارا، فلم ينتظر مطالبنا ولا تقاعس، تقول : لا اذكر ذا النون ، يرحمه الله ، تجهم يوما على عبدالخير أو عاط فيه. ثمانين عاما أكلناها سويا بين السلطة البحر، لم نعرف له أبا غير أبينا، ولا أمّاً غير أمنا– وإن غبرت– حتى قبل أن يأتي به ذو النون من سوق أجارا ونحن دون عمره"[2]. المكان والزمان هنا لهما أثر إيحائي فاعل في دلالة النص؛ لأنّهما بمجرد ذكرهما يستدعيان الثورة والتنقل والمجاعة والحرب والخطر، وفي ظل هذه الأمور يكون لوجود عبدالخير أهمية خاصة بين أفراد أسرة ذي النور، ويكشف سر ارتباط نور الشام، وتُسَّه، وفضيلو، وبقية الأسرة به ، ويعطي خلفية لاختطافه.

إنَّ اسثمار الكاتب للأماكن المرجعية، واعتماده على أحداث تاريخية حقيقية أضفى على النص مصداقية وواقعية لن يحظى بها لو جردناه منها. فإن ذكر سلاح المكسيم ، وآخر معارك الثورة المهدية، وانبهال الثوار دون دليل بحثا عن أهاليهم، والفوضى التي عمت الديار. كل هذه الأشياء جعلت المسرح يكاد يكون محدد الملامح، مسرح حيوي ارتبطت الأحداث به بحيث لا يمكن تصورها في مكان آخر، مسرح تاريخي ارتبط بأحداث مضت، فالجو العام يوحي بأحداث دار الجميعاب التي كان بطلها عبدالخير، حيث أنقذ ذا النون من قتل محقق من قبل المغاوير المتربصين، وساعد الأسرة في أيام الإعسار والمحل التي عمت الديار في سنة 1306هـ المشهورة، هذه

---

1. حكايات من الحلالات، ص114

2. حكايات من الحلالات، ص105

المواقف جعلت الأسرة تنظر لهذا الرجل المسترق نظرة تقدير واحترام، وكشفت عن سر التعلق بينه وبين أبناء ذي النون، فـ"عندما عادوا إلى كافا ... شادوا بيوتهم، وجعلوا لعبدالخير ومبروكة بيتا وسط بيوتهم. لم يقولوا لهم قط أنتما أحرار لوجه الله لكنَّهم –أبناء ذي النون الثلاثة– لم يطلبوا منهما خدمة بعد ذلك إلا على عشم الانضواء تحت بيت ذي النون الكباشي" [1].

إنَّ لتوسط بيت عبدالخير بين بيوت آل كباشي الخروبات دلالة، ولتجواله بين أفراد الأسرة دلالة، ولزياراته الموسمية إلى (هجيليدة) دلالة، أما فضيلو "الذي سكن على قوز قريضة وعسرت أخباره" دلالة على الصلة الوثيقة، فبرغم بعد المسافة فإن أختيه تتهمانه بأنَّه لم يعد يسأل عن عبدالخير.

هكذا نشأت علاقة بين التاريخ والأمكنة أسهمت في حركة الأحداث، وإثراء الحبكة في كافة أجزاء هذه القصة القصيرة.

قرية الخروبات هي المكان المركزي، مكان الفعل السردي، فيه تعرفنا على الشخصية الرئيسة (الجد عبدالخير)، وحدث فيه الحدث الرئيسي وهو (اختفاء الجد) الذي اتخذه السارد سبيلا إلى التذكر والاسترجاع الخارجي الذي يتناوب مع حاضر السرد، والاسترجاعات الداخلية، عبر هذه التقنيات استطاع السارد أن يتجاوز حدود الخروبات ويقفز إلى أماكن وأحداث تاريخية لها علاقة بالسيرة الذاتية للشخصية الرئيسية، وارتباط بتكوينه النفسي والاجتماعي.

8–تشابه بين مكان الخطاب السردي ومكان القصة :

في قصة "القصاص في حجر قدو" يلفت انتباه المتلقي ربط المكان بين قصتين مختلفتين وقعتا في أزمان متباعدة. فقصة "صابر ولد أيوب" الذي حزم السائق الذي لاث في عرضه، ورماه في بئر حجر قدو، ثم دفع من عمره أربع عشرة سنة في سجن خير خنقا" [2].

---

1. نفسه، ص107

2. حكايات من الحلالات ، ص130–131

وقصة مزرعة الهشاب التي ينازع فيها العمدة آل كباشي، وأوصلتهم المنازعة إلى قاعة المحاكم الكبرى بتندلتي(الفاشر)، ويكون القضاء في جانب آل كباشي، وأثناء وجودهم في قاعة المحكمة، يبدأ السارد بسرد حكاية صابر ولد أيوب التي حدثت في حجر قدو قبيل إعلان الاستقلال.

قصتان: إحداهما رئيسية ، والأخرى ثانوية، جمعهما المكان، حيث حدث تداخل مكاني وزماني بين قصتين، بين المبني الحكائي والمتن الحكائي. تبدأ القصة الرئيسية عندما يصطدم السارد (عمر) في مدخل قاعة المحاكم الكبرى بتندلتي (الفاشر) بالشخصية الرئيسية (صابر ولد أيوب)، وأثناء مجريات سير المحاكمة التي تتعلق بالقصة الثانية، يسرد القصة الأولى، مستعينا بالتداعي والاسترجاع، ويتوقف السارد بين الفينة والأخرى ليخبرنا بما يجري في مكان القص من مداولات بين القاضي وبين محامي كل طرف، وتنتهي قصة المزرعة بانتهاء المحاكمة بينما تستمر قصة صابر ولد أيوب.

تنهض الأمكنة الطبيعية المرجعية (الفاشر، و موقف اللواري ، والمحكمة، وأمدرمان) بوظائف تختلف عن الوظائف الواقعية لها ، فالفاشر تعكس قيما أخلاقية يحميها المجتمع ، والمحكمة تنظم وتكمل ما عجز عنه. وموقف اللواري مكان استعان به السارد ليعطي المعلومات التي لم يشهدها نوعا من الموثوقية والحيادية. أما أمدرمان فجيىء بها باعتبارها فضاء مرجعيا اشتهر في تلك الحقبة ببيوت الليل، هذا يجعل حادثة اختطاف نويرة وعملها في بيوت الليل، وقتلها من قبل ابن عمها، ونشر الحادثة في الصحف– أمراً قابلا لتصديق المتلقي.

فمدينة الفاشر تشكل فضاء مثالياً لحسم المتفلتين أخلاقيا، وقد تعزز هذا الأمر إثر خروج الإنجليز، وتولي أبناء البلد شؤون القضاء والمحاماة، ومن المعلوم أن الوصف " أداة لتشكيل صورة المكان" إلا أنّ السّارد هنا لم يصف مكاناً خلاف بئر (حجر قدو)، وذلك لأنَّ المقصود بها وظيفتها الدلالية بغض النظر عن مداها الجغرافي.

9–عنتريات المقداد ولد جليلة:

برغم أن المكان الواقعي بمنظوره الساكن يختلف عن المكان المتخيل؛ إلا أن القاص –في هذه القصة– استطاع أن يبرز المكان المتخيل المستند إلى المكان الواقعي في صورة يكاد يتطابق المكانان ، بل يتفوق عليها بمسحة جمالية، ودقة، يعكس قدرة القاص على استنطاق الدلالات الإيحائية، وما ذلك إلا لارتباطه بالمكان وانطلاقه منه. فالمكان العام الذي تكشفت فيه أحداث القصة هو (الدكة)، وقد وقعت الأحداث في مسارح متعددة، كلُّها تخدم الدلالة العامة للقصة بما في ذلك أمكنة السرد، والتداخل الذي حدث بين مكاني السرد والقصة مقصود.

يستفتح السارد بمنظر في السوق في دكانه، يشتري ويبيع في الصمغ، فيأتيه فراش المدرسة يخبره بأن المدير يستدعيه، فالمكان هناك له دلالة قوية، فما كان لتاجر إن يغادر متجره في أهم ساعات العمل إذا الأمر لم يكن مهما، ويصرح السارد بانزعاجه قائلا "إذن رجع المقداد يعنف مدرسه ذاك ليخرب عليَّ تسوُّقي؛ يستحضرونني نصف النهار بالمدارس كي أحلحل مشاكله"[1].

كما هو معلوم فإنَّ المكان ينقسم فنياً إلى بعدين: بعدٌ واقعي أي المكان الفعلي للحدث. وبعدٌ سردي، أي مكان تصويره وصفياً، أو مكان الفعل السردي،وهما بالطبع صورتان لواقع واحد. المكان الأول: جامد و فوتوغرافي. والمكان الثاني: جمالي.. حسّي. فالسارد ينطلق من المكان الحسي فيصفه بكل ما فيه، ثم يذهب إلى المدرسة فيعتذر للمدرسين ، وفي طريق العودة إلى متجره تتداعي الأحداث والأمور التي أدت إلى ما يحدث، فعن طريق الاسترجاع نعرف سر ارتباطه بالشخصية الرئيسية (المقداد) حيث ينقلنا السارد إلى مكان احتضار أبيه خليل بكل تفاصيله، ويكشف لنا بأن أباه حمله الأمانة بأن يرعى أخاه مسعودا، فيكبر مسعود ويمشي في مناكب الأرض، فيشعر بأنّه قصر في رعايته فيحول الاهتمام إلى ابن مسعود (المقداد). ومن خلال تصوير المكان بأحداثة نكتشف أن ارتباط السارد بالشخصية الرئيسة له أبعاد تاريخية، ووجدانية، يجعل مراقبته والاهتمام بأمره من أوجب

[1] - حكايات من الحلالات، (عنتريات المقداد...) ص136

الواجبات، ولو كان استدعاؤه من غير السوق، أو ارتباطه بالمقداد لم يكن هكذا، لما كان له هذا المعنى.لأنَّ التاجر لا يترك التسوق والسوق في أوجه إلا لأمر عظيم.

أثر تعدد الأمكنة في تأكيد المعنى:

وقعت بعض الأحداث التي فعلها المقداد في قصة (عنتريات المقداد ولد جليلة) في الحي مع أنداده (حادثة بدران)، و في المدرسة مع أستاذه (شادي)، ولو اقتصر عليهما الكاتب لربما يظن المتلقي بأن المقداد، يتشجع بين زملائه في أماكن تجمعاتهم، ولكنه خرج به إلى عوالي القوز في حادثة حمار عبدالجليل في الخلاء ومع إنسان أكبر منه معروف بشراسته، ثم إلى السفر، المكان الذي يجعل الطفل الذي في عمره يصمت حذرا ويقف عند حده، لكنه عندما رأى الرجل يتحرش بالنساء، ووقف الركاب في حدود النصح والتحذير البارد بينما تمادى الرجل، يتدخل المقداد فيحسمه، وقد جعل القاص الحدث يقع على التل الرملي المديد بحيث لا يمكن للسائق إيقاف العربة إلا بعد تجاوزه ، ليدلل على وعورة المكان، وليفصح للبطل مجالا يكمل فيه مغامرته، ثم تتصاعد الأحداث ويصبح المكان أكثر خطورة ، ومع ذلك تدفعه روح المسؤولية فينطلق هو وزميله (دون أهل البلد كافة) إلى الفزع، إلى الخلاء، ومكان توقع الموت، ويدخلان في معركة مع النهب المسلح وينتصران على الناهبين. وتنتهي القصة بهذا الحدث، ويكون الختام بدخول المقداد وزمليه إلى الكلية الحربية، والتزامه وتميزه في الكلية واحترامه لأهل الحي بأمبدة. فالأحداث السابقة أصبحت مقدمة لما آلت إليه حاله، ولا تدل على أنَّه يتصيد المشاكل وإنما تدفعه روح المسؤلية إلى كل ما يفعل.

إذن أسهم المكان في البناء الدلالي للقصة ،وإنَّ تعدد الأمكنة هنا يشير إلى أنّ المقداد يتصدى لإحقاق الحق أنَّى كان ومهما كانت الظروف؛ فشعوره بالمسؤولية، والتصدى للإصلاح لا يحده اختلاف الأمكنة، ولا اختلاف الشخصيات، ولا والمواقف.

10-دور الوصف في بناء المكان في فصة:"الانتداب للبيات في الرميمات":

يتوقف الكاتب في هذه القصة -على غير عادته في بناء المكان- فيرسم المكان من خلال الوصف المفصل ثم يجري عليه الأحداث، فيصف المفازة التي سماها الخوابير- قبل ثلاثمائة عام أو تزيد- برية الرميمات. لا أحد يسأل هاهنا عن المجدوعين في ظلال الأشجار، أكلت منهم الضباع، والأغربة وجموع الحشرات، ثم غسلت عظامهم مطر السنين الكابّة ، وسلقتها الشمس فتفتت وتلاشت في قعور القش، مجدّاً يطعم من ميزها وقطارها. هاتيك الفجاج المقطعية تشتبك فيها شجيرات الخرات والكداد ، ويغلظ ويسمق فيها العويش حتى لكأنّك لا تتنفس بها؛ إن لم يكن ركوبك عاليا، أو في ساقيك طول باهر..."[1] وعلى هذه الشاكلة يمضي في رسم المكان من خلال الوصف الدقيق، فيصف المكان بكل ما فيه، من أبعاد ومساحة وطبيعة، فيصبح المكان مهيَّئا لما تقع فيه من الأحداث، مكانا مخيفاً خطيرا بعيداً، فـ"كم تبدو البرية مقفرة، وجنَّاوية" [(2)] لكنه برغم خطورته مكان خصب يغري الرعاة بالكلإ الوفير مما يجعل صراعهم حوله مبرراً، فالفضاء العام طبيعي مهلك، مكان عام لا يخضع لسلطة الدولة، حدثث فيها أحداث تاريخية مازالت آثار المعارك باقية تخبر عنها العظام الرميم، ومخاطر معيشة من خلال الصدامات المتكررة مع الرعاة الآخرين فقد "قدر بذروا لأنفسهم مع الجماعات السارحة معهم ، أهل السافل والصعيد، ميدوب ومعالية، وكواهلة، وزغاوة، وبزعة، وقرعان، ومهرية، وبديات، بذروا معهم عداوات ومرارات لا يستهان بها؛ وبذلك فقد لجأُوا كلهم إلى الرَّاقين والخرازين وعلقوا في أذرعتهم كتل الحجبات، منها المضلة ومنها الميامين. أما بنادقهم ومسدساتهم وسكاكينهم، وفؤوسهم وقرجاتهم ومصابيحهم فقد تطورت مع كل تحول في نبرات وفورات الاحتكاك شبه اليومي فوق كلإ الرميمات صعب المنال، وفي مياه السانيات

---

1. حكايات من الحلالات ، ص159

2. نفسه، ص164

الشحيح.."[1] ؛ لهذا الخطر المتعاظم المتوقع في كل لحظة ومن كل طرف، أصبح الكبار يلحُّون في نصح الرعاة بقولهم: "احترزوا يا أولاد؛ نوموا بعين وافتحو عين، في كل دامرة وحلة اجعلوا لكم آذانا مفرودة، وعيونا مفتوحة..."[2]. برغم هذا الخطر المتوقع في هذا المكان إلا أنه فيه ما يغري الرعاة به، فهو غزير العشب حيث أنك " ترى الضواين (الضأن) تتجارى بين القديم الأحوى من نبات الدفرة والنال والصميمة، تغرز ألسنتها بين العيدان والأشواك والقصب الجاف، لتلحس البراعم التي أطلعها برد الشتاء القارس، بها تتلمظ، تحفظ عليها تلك البراعم الندية شحوم الدرت، لشهرين أو ثلاثة أيام الجفاف الحارق حتى يدركها الرشاش"[3]. مكان بهذه المواصفات، في منطقة شبه صحراوية، حري به أن يغري الرعاة.

عن طريق الوصف استطاع الكاتب أن يرسم مكانا مخيفاً، بحيث أنَّ الراعي يظل حذرا ولولم يتوقع عدوا بعينه، فمابالك إذا كان العدو معروفا بلؤمه وشراسته في كافة البلاد المجاورة كـ(الدود والمرفعين؛ أشهر النهابين القساة في دار الريح).

لم يكتف الكاتب برسم الفضاء العام في هذه القصة وإنما رسم الأمكنة التي وقعت فيها الأحداث بكل تفاصيها ، كمكان المبيت (الضرى) حيث وقع الصراع بين الرعاة والنهب المسلح وفي الصبيحة جرى استقبال الشاويش وجنوده، والمكان الذي أخفوا فيه جثتي القتيلين وملحقات جمليهما.

عمد السارد إلى وصف الفضاء العام (برية الرميمات)، كما وصف الحيز الجغرافي الذي وقعت الأحداث فيه، ووظيفة الوصف هنا تفسيرية، يتعلق بخدمة الحدث، فيكسب أبعادا دلالية ، والدلالة التي ظهرت بوضوح عبر الخلفية المكانية هي الخطر وتوقع المكروه الدائم، وضعف سلطة الدولة، فالحدث كأنه أتى تأكيدا لهذه الدلالة التي تكونت قبل حدوثه من خلال بناء المكان.

11- المكان في (الرحيل من شارف):

1- نفسه ،ص160
2-نفسه،ص159
3- نفسه ،ص160

للمكان في قصة (الرحيل من شارف)، وظيفة رمزية، ففي القصة عدة رحلات، ترحيل الورلات من جبيلات شارف إلى حظيرة في نيالا، ورحيل العمدة الذي يلقب بالباحش من الدنيا للآخرة، ورحيل الورل (أتيلا) كذلك ، فالرحيل (الموت والنفي) سببه البغي، فالأورال كانت تعتدي على بهائم القرويين، هذا الاعتداء تسبب في ترحيلها، والعمدة جار في حكمه فدعا عليه المظلوم، ولعل دعاءه استجيب فرحل العمدة عن الدنيا بحادثة بشعة، أمَّا الأتيلا فلم يتوقف عن الاعتداء على المجموعة في المكان الجديد إلى أنَّ اضطر الموظف إلى قتله فرحل عن الدنيا، ولهذا السبب كان المكان عبارة عن محطة، لعلها ترمز إلى الدنيا، فالدنيا معبر، ومحطة .و أنَّ كل من اعتدى فيها على أحد ينال جزاءه أيا كان المعتدى ، من البشر أو من غيره ، ف"لو بغى جبلٌ على جبل لدك الباغي.كما قال ابن عباس[1].

12-المكان في قصة (عشاء المستر ماكنيل):

القصة، أو المتن الحكائي ، هنا- وفي غالب القصص عند إبراهيم إسحاق- تأتي في سياق ظرفيٍّ آنيٍّ ، أو سياق أحداث يقوم بها السارد والمسرود إليه، حيث أن السارد يمارس حياته الطبيعية بكل تفاصيلها، هذه الحياة يحتويها مكان وزمان، حياة مفعمة بالأحداث، في ظلها تسرد أحداث القصة ؛ فيندغم المتن الحكائي في سياق الحياة الآنية المصاحبة للفعل السردي فتصبح القصة كأنَّها جزء من حكايات المجلس وفاكهته.

نجد أنَّ السَّارد يتحاور مع المسرود إليه في مسرح السرد، ثم ينتقل بصورة سلسة إلى الماضي حيث تجري أحداث القصة، فيتداخل المكان القصصي، مع المكان السردي، ويتحاور الماضي (زمن الأحداث) ، مع الحاضر (زمن السرد)، فتتماهى الحدود الفاصلة بينهما، كما حدث في المكان وتتولد جمالية خاصة، توهم بواقعية مكان السرد، حيث يطبع المكانُ الخطابَ بطابعه، وتنتصر رؤية أهل المكان، ويعطي المتلقي إحساسا بأن الخطاب عبارة عن حكايات شفاهية أكثر من كونها قصص مكتوبة.

---

[1].أخرجه البخاري، الأدب المفرد، (206-1، رقم الحديث588)

الفضاء الذي تكشفت فيه أحداث القصة هو مدينة الفاشر و وديانها، أما الأمكنة التي وقعت فيها الأحداث فهي الشاليه " خطف السلة والمنجل، ونزل من الباب الخلفي للشاليه، منحدرا من عوالي التل إلى الجروف الريَّانة في وادي تندلتي، يتخبط في الظلام ليس معه حتى المصباح، في أول الجروف غاص في الطين يتلمس يمينا يساراً .. أعمل المنجل في النبات الممرع أمامه، يضرب ويرمي في السلة حتى امتلأت. بعض الكلاب الحارسة في الجروف الجنوبية "لحسن حظه" تقتل نفسها بالنباح لحركته، كلاب كلاب!. "[1].

في مطبخ الشاليه يتناسب الحدث مع المكان ويتوافق معه الموافقة التامة، يأتي الضابط الإنجليزي ليلاً فيتسلق الباب بدلا من أن يفتحه، هذا التسلق يؤكده سكره، ويجعل التصرافات الطائشة التي تصدر منه بعد ذلك مفهوما، حيث يوقظ الطباخ حيدر في عز الليل ، في غير وقت العشاء المعتاد، ويستعجله بأن يعد له وجبة ملوخية عاجلة، ويهدده بالفصل إن تأخر ، " أمباشي حيدر ، خمس وأربعين دقيقة بس عشا قراصة مع ملوخية تمام؟! لكل التيم ، أو إنت بكرة مرفود! دا أوامر يا أمباشي يلا يلا"[2]. هذا يغضب حيدر فيضمر في نفسه أن يطعمهم برسيما بدل الملوخية، فأعد القراصة ونزل إلى الوادي يدفعه الغضب لا يبالي بالظلمة، ولا بالطين، ولا بالكلاب، ولا بالخطر الذي قد يتعرض له إن اكْتُشِف أمره. لم يبال بشىء وقد فعل ما انتواه.

أما المكان الثاني فهو مكان نزهة الإنجليز بـ" مطاردة الذؤبان في الأودية ما بين جبال سرجنات وجبل المرافعين"[3]. يرسم السارد مكان الصيد، ويصف كلاب الصيد، والمطارة التي تجري، ثم يعرض السارد عن كل ما يفعله الصيادون ويلتفت إلى حيدر الذي أضمر أن يطعم الإنجليز من لحم الذئب الذي صيد قبل لحظات بدلا عن لحم الغزال الذي في برادته، وها هو" الذئب الشاب القتيل يبدو لمرآه مرميا وراء الكتر والمرحبيب، تتغابن عليه الطنانات والغربان التي لم تتجرأ على النزول إليه بعد. أخذ حيدر سكاكينه وختل من وراء الكتر والمرحبيب حتى جثم على الذئب، شقه من الصدر مستعجلا، وجرَّد لحم الملاين؛ صبّ في السفط هبرا هبرا من أطايبه، ثم طوى

[1]- حكايات من الحلالات، (عشاء المستر ماكنيل) ص193

[2]- نفسه ، ص192-193

[3]-نفسه، ص194

الجلد على باقي المرفعين، وجرَّ عليه الأشواك ، وطمر الأثر والدماء بالرمل والقش... مع البيرة الباردة في ظلال الهجليج الرائق أكلوه حتى تركوه: هم ومساجينهم وكلابهم ثم ركبوا"[1].

يبدو المكان مناسبا للأحداث التي تجري فيه، (الصيد، وختل الأسطى حيدر، وطبخ الذئب، وأكل الصيادين له في ظلال الهجليج،) فالأمكنة التي جرت فيها الأحداث كلها أعدها الكاتب لتتناسب مع ما يجري فيها ، فالمطبخ يناسب حادثتي إطعام البرسيم، وفردتي حذاء ، والخلاء مناسب لإطعامهم لحم الذئب، وكون البطل حيدر (يدهب ويأتي) بالخدمات، سبب كاف لتلتقط أذناه القصة المروعة التي رواها ماكنيل للبنت البريطانية، فالمكان مقنع، يؤثر في النص ويسهم في تكوينه. ويوهم بواقعية الأحداث وهذا رأيناه في كل قصص هذه المجموعة.

[1] - حكايات من الحلالات، (عشاء المستر ماكنيل) ص195

المكان في مجموعة عرضحالات كباشية:

1–المكان في قصة "الأشباح" مكان مرجعي، وله دلالة إيهامية، و دلالة رمزية ، فالقرية في هذه القصة تؤدي الغرض الذي يريده الكاتب،" و يبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر "[1]. فالقرية ترمز للبساطة والطيبة المتأصلة عند القرويين، والمدينة ترمز للطمع وكل من أتى منها يأتي بما يقلق أهل القرية وقد يؤثر في نمط حياتهم الاقتصادية، والاجتماعية.

المكان من خلال الوصف الذي يقدمه الكاتب، يظهر تأثيره على الشخصيات، فالناس لا يهتمون بحجز الأراضي، ولا استثمارها فـ"المويات الكايلة في المسايل تصب مورّدِة وضايعة" لا أحد يهتم بها، ولا يهتم بمن يأتي من بعيد ليستفيد منها، ولديهم ثقة كاملة فيما بين ومع من يتعاملون معهم لذلك، عندما أتى زيدان الجلابي، استفاد من الآراضي. وكما جاء زيدان جاء آخرون لكنهم لم يكونوا مثله فاستغلوا أهل المنطقة شر استغلال، وسرقوا ممتلكات أهل القرية، لأنَّهم افترضوا في الغرباء النزاهة يقول قائلهم لأننا لم نكن " مسلحين بالشك والارتياب، ووضعنا الإحسان أمامنا، وحسن الظن قدامنا، فقيدنا به عيوننا إلى ظهورنا"[2].

في قصة (ملوك سوق القصب) يستخدم الكاتب تقنية الوصف لبناء المكان، والوصف قد يكون استقصاء أو اختياراً، وإبراهيم إسحق –في الغالب– يؤثر الاختيار، ولكن هنا يقدم وصفا لسوق القصب يكاد يكون استقصائيا، فمن ذلك " سوق القصب على طريق العربات نصف ميل أو يزيد عن الحلة، وبينهما الجباريك، بُني السوق هنالك ليتم التفريغ من اللواري في الرواكيب ، ويجتمع أهل الحلال في الوسط المنبسط عند تربيعة البناءات يتسوقون. وفي الأيام العادية يظل السوق بعيدا عن الحلة.الذين يسمونهم "الأغراب" ينزلون من العربات ويشربون الشاي، ويزاولون السفر، وقد ينامون عندهم، وتظل الحلة في أمانٍ منهم. هكذا جُبل أهل القرية"[3]. هذا وصف

---

[1]-بنية الشكل الروائي،ص 31

[2]- عرضحالات كباشية، ص17

[3]- عرضحالات كباشية، (ملوك سوق القصب)، ص26

يبين مكان السوق ومساحته ومسافته من القرية، والغرض الأمني من بُعْد السوق، لكن هذا الأمان الذي توقعوه لم يدم. أبعد أهل القرية السوق عن قريتهم خوفا عليها من الغرباء الذين يفدون إلى السوق، ولكن أتاهم القلق وعدم الأمن من حيث لم يحتسبوا. بُعد السوق عن القرية، والفراغ الذي حظي به مسعود ابن القرية دفعه إلى تربية ديك يجرح في نهاية الأمر راحة السوق والقرية معاً.

المكان ووحدة السرد:

في قصة (سبحات النهر الرزين) نجد أن الحبكة القصصية قائمة على المكان الذي اتخذ طابع الرحلة، فالمكان هو الذي يجمع شتات الأحداث والمواقف في هذه القصة، فالمكان هو الخيط الذي يربط بين الشخصيات والأحداث، وهو الذي يجعل دلالة النص متماسكا في نهاية الأمر.

الرحلة هنا عبارة عن شاشة تظهر على صفحتها الوقائع والمواقف وأخلاق الشخصيات، تعطي للسارد مساحة للمقارنة بين حياة أهل كافا وحياة الآخرين، ويبدي أحكامه القيمية والأخلاقية على الوقائع والأشخاص، ويتعجب من بعضها، مستعينا بما تلقاه من الفكي البصير وحمدان وعبدالقار وما تعلمه من الكتب، فالمكان حيوي مرتبط بالأحداث، وقد أسهمت المناظر في وضع ملامح الشخصية وتكييف الأحداث وربطها في وحدة مكانية.

أما في "تباريح السعالي والسحالي" فالفضاء الذي تكشفت فيه أحداث القصة هو أمدرمان، أما الحيز الجغرافي فهو أمبدة، وبما أنَّ المكان مرجعيٌّ هنا، سعى الكاتب لأن يجعل المكان المتخيل يطابق الواقعي قدر الإمكان، فراعى طبيعة المكان وما يتعلق بذلك من الشخصيات واهتمامات أصحاب المكان الواقعي، تظهر في المتخيل، تظهر السماسرة والركشات، والخادمات الحبشيات، والشرطة الشعبية، واهتمام الناس بتفوق الأبناء،و اهتمامهم بالسياسة. وكل هذا من طبيعة المكان المرجعي، جعل الكاتب مكانه المتخيل حافلا بكل هذا إيغالا في الإيهام بالواقعية.

في قصة "تخريجات على متن الظاهرية" يتضح أن المكان العام هو الخرطوم بمدنها الثلاثة، أما الحيز المكاني فهو الجامعة، وجبل أولياء (مكان الرحلة)، والحدث المحوري في القصة وهو الصراع الذي يُرجح بأنه

أدى إلى موت (الهمجي) . فالحيز الجغرافي لم يتجل من خلال رسم ملامحه الخارجية، وإنَّما من خلال الأفعال، والأفكار التي تثار عادة في ساحات الجامعات، أو ما يفعله الناس في الرحلات عادة، فالمكان نفسي.

أما في قصة **(الطريق إلى أم سدرة)،** فتصادفنا أماكن متعددة ، كل مكان مرتبط بالحدث، وممهد له، فبطل القصة الصبي (جاموس) كان في مكان عام (أمدفسو)– سوق شعبي– يبيع الحبال، يقول السارد: " يخيل إلي أن جماعتهم التي تشتغل بجلب الأفراد وضعوا أعينهم عليه في سوق أم دفسو. يبيع الحبال السَّعف، يتبع بلماحيَّة يقظة التجمعات"[1] . وجوده في سوق شعبي، وبيعه حبال السعف يدل على طبقته الاجتماعية بوضوح، ويغري الذين يترصدونه. ولم يكتف السارد بالإشارة العابرة إلى السوق الشعبي، وإنما مضى في تجسيد المكان و تصوير حركة الناس فيه، عبر الوصف المفصل، مما يعطي المتلقى انطباعا بواقعيَّة المكان.

وقد اهتم السارد كذلك بالمكان الذي استدرج إليه الصبي، وهو مكان مهم، في هذه القصة لأنَّه تم استدراج الصبي منه، وإليه تسل إلى قتل الفتاة التي استدرجته، وفيه تم الحدث المحوري الذي قاد إلى القبض عليه، وعن طريق التحري والاسترجاع عرفنا الأمور التي قادت إلى تلك الحادثة. والمكان الثالث هو بيت والدة الصبي، عبره انكشف المستوى الاقتصادي الطبقي للصبي، ومنه تم القبض عليه، أما الخلاء حيث معسكرات الحركات المسلحة، المكان الذي تدرب فيه الصبي، وفيه أجبر على قتل السائقين ومساعديهم،(الأسرى) وهرب منه أخيرا، فقد ترك السارد مهمة رسم المكان للبطل نفسه، وظهر أنَّه مكان مرجعي معادي حيث يحدث تذكره تشنجات لدي الصبي.

والسارد لم ينس أن يرسم مكان الخطاب، والعناية بمكان الخطاب سمة بارزة في سائر أعمال إبراهيم إسحق.

والمكان في قصة (مسطرة القليب) قد رسمه السارد بكل تفصيل ممكن، فهو يرسم المساحة والطبيعة، " من شق الزراف إلى عقبة التبلديات الست مرحلة، ومن عقبة التبلديات إلى آبار طولو مرحلة، والخريف قد ولَّى،

[1]- عرضحالات كباشية، (الطريق إلى أم سدرة)، ص81.

وصابنة نضوج الزرع قد هلت، ولا يزال الطريق محفوفا بالقش الأخضر السميك العالي : نال وأبرخيص وكرجنة وأضان الفأر والبقيل والسمسم والحلفاء والحسكنيت، لم يحدثهم فيم كان يفكر وهو هناك في عقبة التبلديات لكنَّه حتما قد ارتاح؛ لأنَّ النصف الصاعد من الطريق قد اكتمل، وسيزدلف من تلك اللحظة إلى الطريق النازل من حساب الوصول"[1].

و يكمل رسم (وهدة الهوائر من آبار أم حجارة المهجورة) رسما يشعرك بما ستؤول إليه الأمور، وما أن تشعر بها تقرأ " ووقتها انهارت بهما الأرض، وغادر المكان فلم يلحق حتى يقول عوك"[2] . ولا ينسى السارد بناء الأماكن التي ارتادها الباحثون عن برهوم (الشخصية الرئيسية)، ولا مكان الفعل السردي، ولا المكان الذي أقيم فيه حفل الكرامة. فالمكان في هذه القصة محدد أساسي لتلاحق الأحداث والحوافز، شكل بدقة انتظمت مع بقية العناصر، فأثر فيها وتأثر بها، فأسهم في بناء النص.

وفي قصة (بدائع) نلحظ بوضوح دور المكان في صناعة الأحداث وفي البناء الدلالي، ولولا المكان لما آلت الأحداث إلى ما آلت إليه، ف(حسان)، لو كان في كافا لما وجد نفسه في هذا الموقف، والحدث الأساسي (طعن قيم المسجد) لو حدث في غير أمدرمان في ذلك الزمن الذي ظهرت فيه جماعات الهجرة والتكفير الذي يكفرون بقية المسلمين ويبيحون قتلهم وقد اقتحموا في تلك الأيام بعض المساجد وقتلوا المصلين! فلو الطعن حدث خارج المسجد لما كانت له هذه الدلالة. ويبدو أن السارد قدم المكان من خلال وجهات نظر متعددة، ونظر إليه من مستويات متعددة من خلاله هو، ومن خلال الشخصيات التي يحتويها المكان مستعينا بشبكة من العلاقات التي تعاونت مع بعضها لتشيد الفضاء، وقد أولاه العناية نفسها التي أولاها للحدث والشخصيات وغير ذلك من العناصر البنيوية فانتقل المكان من وظيفته كمسرح لوقوع الأحداث إلى فضاء لبنية القصة القصيرة، مما جعل المكان مجازيا بامتياز يتجاوز دور التوضيح والاحتواء إلى التعبير عن تفاعل الأحداث والشخصيات.

---

[1]-عرضحالات كباشية، ص99

[2]- نفسه ، ص100

المكان في قصة **(بلية العجيج ولد عجيجان الناجري)** صُمم بعناية فائقة ليسهم مع بقية العناصر في بناء المعنى، فأول ما ينطق به السارد قوله "الصدمة كانت قاسية علينا" هذه الصدمة ناشئة عن استقبال غير معتاد من المكان الذي ألفوه وأحبوه. المكان الذي كان يستقبلهم بحماس.الآن استقبلهم ببرود. يصف السارد البرود الذي لاحظوه في مكانهم الأليف ،والرمال التي تغالبهم في الوصول إليه، ثم صور أبعاده البصرية، وقاس مسافاته، ونقل جزئياته، حتى شاكل العالم الموضوع قبل أن يجري الأحداث عليه، وفي أثناء السرد يظهر لنا بأن هذا هو المكان الوحيد الذي يأمنه البطل (العجيج)، الذي أصبح بلا أهل بعد أن مات جميع أهله بسبب تهجيرهم من النيجر، واشتراكهم في مليشيا (الجنجويد) فقُتلوا عن آخرهم، ولم يبق من العائلة غيره، فأصبح وحيدا مكروهاً من جميع الناس يخافهم ويخافونه، و لفظته جميع الأماكن، فأصبح هائما على وجهه حتى عثر على "سماعين" راعي آل كباشي الذي قبل به عاملاً عنده، فأصبح مكانه المرعى، ومأواه أم دلال، وأهله البهائم، لكن في لحظة ما تثور عليه البهائم ويعاديه المكان.

وفي قصة "**حلحلة اللواحق من رأس القناديل**" تقابلنا مجموعة من الأمكنة، رسم السارد بعضها بعناية، وأشار إلى أخرى إشارة عابرة. ولكل مكان من الأمكنة الموجودة في هذه القصة دور، إما دور أيهامي، أو دلالي. فأول مكان نكتشفه هو مكان الدورة التدريبية في بورتسودان، ووظيفة هذا المكان هو اكتشاف السارد للشخصية واكتشاف الشخصية له، مكان يكشف خلفية التعارف، ويبرر سر ارتباط الطريفين. ويرسم السارد تندلتي السلاطين وأحيائها إيغالا في الإيهام بالواقعية فهي مسرح الفعل السردي ، ومكان عمل الطرفين وسكناهما، إنَّه مكان الخطاب والقصة معا؛ لذا ركز عليها السارد فأخبر عن أحيائه ومواصلاته وأماكن لقاءاتهما.

أما الإشارة إلى رومانيا أيام الستار الحديدي فإنَّها ترسخ الخلفية الفكرية والنفسية للبطل الطبيب (طيفور)، أما بيت طيفور فقد رسمه السارد رسما هندسياً بين مساحاته وأجزاءه وما يحتوية من سيارات وأشجار وزهور، " داخل سور بيته الحكومي الكبير(الممنوح حاليا للتعاون مع المنظمات الطوعية) تربض عربة في مدرجها، وهناك طوابير الشجيرات، وأصايص الزهور الممتدة بين البوابة العريضة والشَّاليه التي بنيت هناك على الطراز الأوروبي قابعة في الخلف، وكأننا في الريف الإنجليزي... استضافونا في نجيلة رويانة منعشة كل من في الشاليه حضر، أم مبارك التكرورية دادة الأولاد، وطباخة البيت المشرفة على كل شيء، والروحاء بنت السحانين، وأولادها الخمسة كالنجوم حول والديهم"[1] ليس هذا وصفا من أجل الوصف ؛ وإنَّما للتدليل على توفر أسباب راحة الضمير التي يفتقدها لاحقا على اعتبار أن علاقة الإنسان بالمكان علاقة تفاعلية خاضعة لإحداثيات المكان. الذي استطاع الكاتب أن يجعله حيزا لأحداث وتوقعات، وصور، من خلال قدرة اللغة الإيحائية.

أما في قصة (بالعدِّ إلى حدِّ المد) يتناول السارد قصتين مستخدما تقنية التداخل، والتداخل هو أن تكون هنالك قصة كبيرة تحوى داخلها قصة صغيرة. فتتوقف القصة الكبيرة وتفسح لها المجال إلى أن تنتهي، ثم تواصل سيرها الطبيعي إلى النهاية. القصة الكبيرة هي قصة احتجار السارد ورفيقه المانديقا من قبل الحركات المسلحة للاستفادة من خبراتهما، فيسرد السارد ما جرى لهما وما يجري للحركة لحظة احتجازهما، والقصة الثانية هي قصة (عم المانديقا).

السارد يرسم مكان القصة الأولى، و مكان الخطاب السردي، فنعلم أنَّ الاحتجاز كان في الجبل، ويصور مكان الورشة والسكن، وحلقة أنسه مع القائد المسلاتي، يصور المعسكر وما يجري فيه، فالمكان بالنسبة للسارد "عند الآخرين"، مكان مفتوح ومعادٍ ومهلك، أما القصة الصغرى فيستهلها برسم المكان الذي أسهم مع البطل الشرير في إيذاء الإنسان، وهو أيضا مكان مفتوح تضعف فيه سلطة الدولة، معادي للمواطنين، أما بالنسبة للبطل فهو مكان يمارس فيه سلطته ويتجبر على الآخرين، تماما كما عند الحركة التي تستضعف من تطالهم. فقد كان يفعل

1- عرضحالات كباشية، ص151

عم الماندیقا كذلك. والعاقبة متشابهة في الحالتين، الموت سدى للمعتدين في نهاية الأمر. فالمكان في القصتين كلتيهما مبني ومرسوم ليستقبل الأحداث ويتفاعل مع العناصر الأخرى في إنتاج الدلالة.

المبحث الثالث: الزمن:

مفهوم الزمن في القصة القصيرة:

عناصر السرد من (شخصيات أحداث ...إلخ) تتحرك داخل إطار، أو هيكل عام، هو الزمن. والزمن لا يتشكل إلا من خلال حركة المكان والأشياء داخله، فهو فضاء واسع يستوعب كل عناصر السرد، يتأثر بها ويؤثر فيها، والزمن بشكل عام يفهم على أنه: "العلامة الدالة على مرور الوقائع اليومية " وهو "إطار يشمل كل الأحداث ويضفي عليها صفة الانتظام ."[1]

أما الدراسات السردية فتهتم بالزمن النسبي .وبسبب هذا التأثير والتأثر صنف النقاد الزمن عدة تصنيفات بناء على علاقاته وخصائصه التي يكتسبها من خلال التحامه ببقية العناصر الأخرى. وقد جرى تحليل الزمن من عدة زوايا، فـ"تودروف" يدرسه من الزاوية النحوية خلال "زمن الخطاب" الذي يحلل فيه"المسافة بين تمثيل الزمن في الفعل مع راهنية إنجاز التلفظ"[2] والتلفظ يحيل إلى (الماضي والحال والمستقبل)، فالزمن كمظهر من مظاهر الإخبار يستدعي الانتقال من الخطاب إلى زمن العالم المقدم، أو زمن القصة. وقد ينظر إلى الزمن من جهة زمن الشيء المحكي، وجهة زمن الحكي، كما عند جينيت.ونلمح أثر هذه التقسيمات في تعريف جيرالد برنس للزمان (time) حيث يقول : "الزمان أو الأزمنة التي تحدث في أثنائها المواقف والوقائع المقدمة (زمن القصة وزمن المسرود ، وزمن الحكي) وتمثلها (زمن الخطاب وزمن السرد ، والزمن الروائي) [3]. فيما يلي يتناول البحث أقسام الزمن ومستوياته، وذلك على النحو التالي:

---

1 - البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ص 17.

2- تحليل الخطاب الروائي،ص79

3- المصطلح السردي ص 234

أقسام الزمن:

1- **الزمن التاريخي:** هو ما يتميز به السرد الكلاسيكي، حيث يمضي الزمن في خط مستقيم، يتسلسل تسلسلا منطقياً ، من البداية إلى الوسط ثم النهاية.

2- **الزمن النفسي:**هو زمن يختل في الترتيب التسلسلي للزمن بأسلوب لا يتماشى مع المنطق التاريخي المنتظم ، وغالبا ما يرتبط بالمناجاة ،والتداعي الحر، والذكرى والأحلام "إنه الزمن الذي يصعب قياس مدته المعلومة فقد يطول أو يقصر بحسب الحالة النفسية التي عليها الشخصية"[1]. هذا التصور قدمه الفيلسوف كانط حيث كان يحدد الزمن تحديدا ذاتيا، ويرى بأنَّه لا واقع له خارج الذات، "**فالزمان ليس شيئاً موجوداً في ذاته، أو أنه داخل في تركيب الأشياء كتعيين موضوعي لها، والزمان ليس شيئاً آخر غير شكل الحس الباطني، أعني شكل عياننا لأنفسنا ولحالتنا الباطنية**"[2].

3- **الزمن الداخلي:**" وهو الزمن الطقوسي الاحتفالي الدائري المهيمن في الروايات الخرافية"[3]

مستويات الزمن السردي:

تقوم نظرية (جنيت السردية) على ثلاثة مستويات للسرد: هي القص، والخطاب، والقصة، واعتماداً على العلاقات المتناظرة القائمة بين هذه المستويات الثلاثة ، افترض (جنيت) تصنيفات ثلاثة هي : **الصوت، والزمن، والصيغة.** فتحت تصنيف الصوت يقترح أربعة نماذج سردية بحسب تموضع السرد بالنسبة لزمن القص، وذلك على النحو التالي :

أ-**السرد اللاحق:** وهو أن يروي السارد ما حدث في الماضي، ويتفاوت في قربه أو بعده من الحاضر، ويعرف من خلال استخدام الفعل الماضي، أو من خلال الإرشادات الزمنية الصريحة كالتواريخ: (الشهور،السنوات،الأيام...) أو الإشارات الضمنية كالأحداث التاريخية والاجتماعية الشهيرة (الثورات،الحروب،...)

---

[1]- يوسف آمنة ، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1997،،ص99

[2]- كانط عمانويل ، نقد العقل المحض، ترجمة وتقديم مؤنس وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت (د.ت)، ص 65-66.

[3]- راكز أحمد ، الرواية بين النظرية والتطبيق او مغامرة نبيل سليمان في (المسلة) ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1995م ،ص57

ب-**السرد المتزامن:** وهو إيهامٌ من السارد بأنَّه يروي الحدث لحظة وقوعه.

ج:**السرد السابق:** وهو سرد يتسم بالتنبؤ واستشراف المستقبل، وفي الغالب يكون عن طريق الأحلام والتنبوءات

د-السرد المتمم: هو سردٌ تتداخل فيه القصة مع السرد ، حتى يبدو كأنما الثاني رد فعل للأول، فالفرق بين زمن القصة وزمن السرد ضئيل.

الزمنtense:

هنا يتم دراسة الزمن على مستوى عالم القصة لا على مستوى الاتصال، ويكون العناية بتسلسل الأحداث التي تتشكل في المتن الحكائي، ومقارنتها بترتيب الحدث على مستوى التمثيل، أي في المبنى الحكائي، فيلاحظ التعارض الذي يحدث بين زمن القصة وزمن الخطاب، وبهذا الاعتبار فإن الزمن عند "جيرار جنيت" يتألف من تصنيفات ثانوية هي: الترتيب أو النظام (Order)، والمدة (duration)، والتواتر(frequency). فعلى مستوى الخطاب يعاد ترتيب أحداث القصة ترتيبا زمنيا، في مدة زمنية قد يقصر أو يطول ، هذه الأحداث قد يتم التلاعب بكيفية ظهورها في النص المعني،وهذا التصنيف الثلاثي للزمن لدية تفريعات داخلية سنعرضها فيما يلي:

1- **الترتيب أوالنظام:** وهو ترتيب الأحداث في (القصة) ترتيبا خطيا، وفي زمن الخطاب قد يحدث مفارقات زمنية ، استباقا أو استرجاعا. فالترتيب هو "مجموعة العلاقات بين التتابع الذي تحدث فيه الوقائع والتتابع الذي تحكى فيه.. فالوقائع يمكن أن تحكى حسب تتابع حدوثها..."[1] وقد يختل هذا التتابع لذا قُسم الترتيب ، فيحدث المفارقات الزمنية. وقد قُسم الترتيب إلى ما يأتي:

أ-**المفارقات الزمنية:** وهي "الانحراف عن الترتيب التاريخي للأحداث"[2] وفي السرديات:"تعني دراسة الترتيب الزمني في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث، أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام

[1]-المصطلح السردي،ص165
[2] -نفسه، ص76

القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك..."[1]

ويتمثل هذا الانحراف في الآتي:

***-الاستباق:** وهو "مفارقة تتجه نحو المستقبل إلى اللحظة الراهنة...إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة"[2] ففي الاستباق يتعطل الترتيب التاريخي للأحداث وذلك بسرد أحداثٍ لم تقع حتى الآن، حيث تتم رواية الحدث اللاحق قبل السابق.

***-الاسترجاع:**"سردٌ لأحداث سابقة، في سرد أحداث لاحقة. أو بعبارة أخرى ، استرجاعٌ للمراحل الأبكر من القصة"[3]، وذلك عندما يتذكر السارد أحداثاً خلت، أو عندما يريد تقديم شخصية جديدة، ينبغي تقديم تاريخها وتجربتها قبل هذه النقطة. وبعض الكتاب يستخدمون الاسترجاع فقط من أجل تشويش الترتيب التاريخي والغائي للسرد.

ب_اللاتزامن(Achrony): هو عدم معرفة أي حدث يتبع الآخر في الترتيب الزمني،أو "واقعةٌ تفتقر إلى أي ارتباط زمني بوقائع أخرى؛ واقعةٌ بدون تاريخ" [4].

2- **المدة:** و"ترتبط بوتيرة سرد الأحداث.. من حيث درجة سرعتها أو بطئها"[5]، وتنقسم إلى :

أ-الحذف: (أحداث لا تروى مطلقاً).

ب-التلخيص:(أحداث مغطاة بشكل مختصر فقط)

ج-**المشهد(scene):** يتمثل في "مدى تسارع حركة السرد النهجية (tempo). وهي مع (الإغفال والوقفة والتمدد أو البسط والخلاصة) واحدة من السرعات الأساسية، وحينما يكون هناك نوعٌ من التكافؤ بين جزء من السرد، وبين

---

[1] - جنيت جيرار: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت.محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2،1997،صـ47.

[2] -المصطلح السردي، ص186

[3] -مدخل إلى علم السرد، ص290.

[4] -نفسه ، ص76

[5] -بنية الشكل الروائي، ص119

المسرود الذي يمثله (كما في الحوار مثلا)، وحين يعتبر زمن الخطاب مساويا لزمن القصة؛ فإننا نحصل على المشهد"[1]

د-**الامتداد:** هو يبطيء السارد في عرض معلومات وأحداث القصة، إبطاء ينشأ بسبب الوصف (الحركة البطيئة كما في الفلم)

هـ-التوقف: (لا أحداث على مستوى الحبكة، تعليق أو نقاش من طرف الراوي-يستمر الخطاب السردي، لكن ليس هنالك فعل مقابل على مستوى القصة).

3- **التواتر:** هو " العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها الواقعة، وعدد المرات التي تُروى فيها"[2] فما يحدث مرة واحدة على مستوى القصة يمكن أن تُروى مرة واحدة في الخطاب السردي،(القص المفرد)، أو ما يحدث مرة واحدة يمكن أن تروى عدة مرات (القص التكراري)، أو ما يحدث عدة مرات يمكن أن تُروى مرة واحدة (القص التكراري)؛ ولذا يمكننا أن نقسم التواتر إلى:

*-**فردي:**(سردٌ واحدٌ /لقصة واحدة).

*- **تواتر تكراري** (itepetitive narration): (سردٌ واحد لعدد من القصص).

***تواتر تكراري (repetitive narration):** (عدة سرود لقصة واحدة)[3]، وفي (السردية العربية) نجد تلخيصا لهذا الأمر مع إضافة نوع ثالث ضمن التواتر التكراري:

" 1- أن يروى مرة ما حدث مرة

2- أن يروى كثر من مرة، ما حدث أكثر من مرة .

3- أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة

4- أن يروى مرة ما حدث أكثر من مرة " [4]

وكما اتضح من خلال البحث أنَّه قد جرى التفريق بين زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص، وخلاصة الأمر هي:

---

1 -المصطلح السردي،ص204

2-نفسه، ص95

3 ينظر، مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، ترجمة باسم صالح حميد،دار الكتب العلمية نبيروت،ط2012،1م،ص197، و314

4 - ابرهيم عبد الله ، السردية العربية ، ،المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط1 ، 1992م : ص109

*. **زمن القصة:** هي زمن الرؤية والمدة الفعلية للأحداث المروية،. وهو زمن تسلسلي، وهو زمن سابق للنص لأنَّه يتعلق بالمادة الأولية. فقد فرَّق الشكلانيُّون الروس بين مجموعة من الأحداث افترضوا أنَّها أصلية وقعت سلفاً، قبل أن يأتي الكاتب فيأخذها ويبنيها في أسلوب خاص، فيقدم بعضها على بعض. لذا سُمي زمن القصة بالزمن (الصرفي)؛ لأنَّة يتعلق بالمادة الأولية للمبنى الحكائي. هذا الزمن الصرفي قابل للتشكيل وإعادة ترتيب في الخطاب السردي.

*. **زمن الخطاب:** هو زمن عرض أحداث القصة وفق أسلوب الكاتب، زمن خاص بالنص لا يلتزم بالترتيب والتسلسل، ولهذا أطلق عليه (الزمن النحوي).

زمن النص: وهو زمن مرتبط بلحظة انتاج النص ولحظة تلقية، ففي الحالتين يخضع لسياق لغوى واجتماعي وثقافي.

الزمن في مجموعة(حكايات من الحلالات):

في النصوص السردية القديمة كان الزمن تاريخيا ، يسير في خط مستقيم، فكان السرد يتسلسل تسلسلا منطقيا من نقطة إلى نقطة. من البداية إلى الوسط فالنهاية، ولكن تعقد الزمن في السرود الحديثة خاصة في الرواية والقصة القصيرة، هذا التعقيد نابع من تشابك عناصره بالحياة المعاصرة بكل تعقيداتها، لهذا بدأ كتاب السرود يحطمون الزمن التاريخي، ويستعيضون عنه بالزمن النفسي المتقطع المستدير الذي ينتقل بين الأزمنة (الماضي الحاضر المستقبل) في اللحظة نفسها.

تكسير الزمن في السرد يولد جمالية خاصة، ويبعد الرتابة عن النص. هذا البحث يدرس زمن القصة أو المدة الزمنية التي وقعت فيها الأحداث التي تحدث وفقا للخط الطبيعي للزمن، ويتناول زمن الخطاب الذي يتولد من تحطيم التسلسل وتكسير زمن الأحداث حيت يحق للكاتب أي يبدأ من أي نقطة يختارها، ثم ينتقل بين الأزمنة رجوعا أو تقدما . و يجيب البحث عن الأسئلة التالية:

كيف تعامل الكاتب مع زمن المتن الحكائي ومنطقه في تنظيم الأحداث؟ وإلى أي مدى أولى أهمية للمنطق والنظام داخل السرد؟ كيف عرض الأحداث وقدمها للمتلقي؟ للإجابة عن هذه الأسئلة سيدرس البحث الترتيب الزمني لـ(الخطاب) السردي مقارنة بترتيب وتتابع هذه الأحداث في (القصة). هل رُتبت الوقائع وفقا لحدوثها، أم رُتبت بناء على تصور جمالي خاص؟.

المفارقات الزمنية:

في قصة (النزول في كريو) يسرد السارد قصة رجل غريب قدم مع أسرته من (وداي) وساكن أهل كافا لمدة ثلاث سنوات، أسرته تداخلت مع أهل المنطقة لكنه إنسان قلقٌ هلِعٌ خشن التعامل حتى مع زوجه وأبنائه، منطوٍ على نفسه، يتجنب الناس ويتجنبونه، يفكر دائما في الرجوع إلى أهله في "أبشه"؛ لذلك لا يريد أن تمتد علاقات أسرته بأهل كافا ، بينماأسرته تعبت من الترحال الدائم وتريد الاستقرار. في سنة ما أمسكت السماء فظهر

هلعه بأوضح ما يكون، وفي آخر سنة كان الإنتاج وفيرا؛ فقرر أن يبع حصاده، ويعود إلى بلده، لكن عاجله الموت قبل أن يصل إلى السوق.

لكن الكاتب لم يرتب الوقائع كما حدثت في الواقع من (البداية، الوسط، و النهاية). وإنما استخدم تقنية التلخيص أولا. فقال : "ثلاث سنوات كاملة، زرعنا الخرائف وحصدنا الدرت، وفرحنا وحزنا، وقاسينا، ومرحنا. أنا وكرومة يعتبروننا صديقين. فلما قمت بنفسي إلى السفر جهز كرومة جمله، وترافقنا مع آدم ولد مسبل، وعبدالكريم، حملنا الزوامل ضحىً وغادرنا الخروبات إلى كريو"[1] ثم بدأها بلحظة هي قبل الأخيرة لحظة مغادرتهم قرية الخروبات إلى سوق كريو فمزج السارد بين أحداث متزامنة مع السرد، وأحداث سابقة تستدعيها أحداث وتصرفات آنية فيربط بينهما مستفيدا من تقنيتي الاسترجاع، والاستباق.ومن تقنية السرد المتزامن حيث يوهم المتلقي بأنَّه يسرد تفاصيل الرحلة لحظة وقوعها.

وفي قصة "عائلات" يخرق السارد التسلسل الطبيعي لأحداث القصة، فيبدأ بآخر لحظة، لحظة النتيجة، ثم يرجع فيسرد الأحداث التي قادت إلى النتيجة. فأول ما يفاجؤنا به هو قوله " فمن يصدق؟ وحتى إذا قلنا فمن منا يصدق؟ نعم من؟ .. وكأنَّهم ارتاحوا بعد عناء ووجدوا لمشاحناتنا آخر الأمر أفضل الحلول. تركونا أنا على هذا الجانب في ظل الراكوبة، وهي في قطيتها ترتجف، ليست مثلي والحمدلله! ترتجف بذلك الفوران الخطر، تهتز كالريشة في ذنب طائر رقاص.أسمعها تغمغم وتنوح أخرى ."[2]. هذا التقديم ولد تشويقا للمتلقي لأنه يتساءل ويبحث عن الأسبات التي أدرت إلى أن يُربط زوجان في بيتهما ويتركان.

السارد وهو مربوط مغلوب على أمره ، عن طريق الاسترجاع والمناجاة، يتذكر بداية ارتباطه بزوجته، منطلقا من قوله (كل دا من أمي) ثم يسترجع السارد فيطلعنا على بدايات حياتهما، من لحظة اقتراح والدته له الزواج من حرانة، واتمام الأمر برغم ممانعته في بداية الأمر، مرورا بلحظة الفرح التي لم يكن سعيدا فيها، حيث

---

[1]- حكايات من الحلالات، النزول في كريو، ص13

[2]- حكايات من الحلالات ... ، ص31

أن بنات كباشي " زينات بهيجات . ذلك اليوم كله وليله يرينني مغروزا على ظهر الهجين ولا يعلمن ما يلم بي"[1] ، ثم يتذكر كيف مرت الحياة الزوجية في بداياتها " نسيبتي أدب ورقة، وأنا لم أقصر في شيء، السنة الأولى تعرفت على حبوبتها جاء لزيارتهم. ولاحظت ما أفزعني" [2]. ومن هنا ينشأ الموقف، ويبدأ التصاعد. تصرفات من جدة زوجته معه تكشف له عن خبل يظنه موروثا، ويعرف تصرفات سابقة كلها تؤكد خبلها الموروث. فيضطر الزوج على الرحيل من "شق السيال" إلى "قوز الطلح" هروبا من السكن من المخابيل بحسب ظنونه، " وفي المدة الباقية انتقل انتباهي من اتجاهها إلى جانب أهل أمي وسمعت هي بما يجري لنا، فأصبحتْ في موضوعي تتهمني وأصبحت في موضعها أعترف. تبدل الأمر مطاردٌ ومطرود، لم أعرف أين أدس رأسي"[3] يتذكر السارد أن خالته قتلت ضرتها، وهي تعرف، وأن خاله ود العاصي قتل زوجته " طعن المرأة المغلوبة تسع طعنة ثم رمى عليها جناها وانسرق يهرب لروحه الملعونة"[4] وهكذا الزوجان كلاهما يشك في الآخر بأنه ورث عن أسرته شيء غير محمود، فهي تتخوف من أن زوجها سليل أناس قتلة، ربما يقتلها في أي لحظة " حتى اتهمتني في ليلة طمساء بأنني أعتبرها ودمها كله من سلالة القتالين،وأنَّه لو صدق ذلك فلا بدَّ أنّني أيضا من سلالة أناس قتالين" [5]، وهذا الأمر لم يبق سرا بينهما وإنما " ظهر في بيوتات قوز الطلح قلن وقالوا إنها مجنونة، وقالوا أنني قاتل لم أقتل ضحيتي بعد"[6] وهكذا يعود بنا السارد إلى بدايات العلاقة، والزواج، والحياة المتوترة المتأزمة المتنقلة، ثم آخير يتذكر كيف أنه جاء من الخلاء في ملابسه دماء الصيد ووجد الدجاج داخل البيت تمرح، فصرخ فيها لأهمالها فاندفعت الزوجة خارجة من القطية وهو داخل حتى كادا يصدمان فرأت دماء الصيد على ملابسه، والفأس في يديه فظنت أنه يريد قتلها فصرخت، وهو يحاول إسكاتها باعلاق فمها فتأكدت ظنوها، وعلت صراخها، فأسرع أهل القرية إليهما فربطوهما على أنهما مجنونان.

[1]- حكايات من الحلالات ، ص32
[2]. نفصه، ص33
[3]. نفسه، ص34
[4]. نفسه ، ص37
[5]. نفسه، ص35
[6]. نفسه، ص35

القصة كلها مبنية على التداعي، والاسترجاعات الداخلية والخارجية، فالسارد استخدم تقنية السرد اللاحق حيث إنه سرد أحداثا حدثت في الماضي، بعضها يبتعد عن الحاضر وبعضها يقترب، مستخدما الفعل الماضي(وبعد ذلك ضرب لي في بالي خبلها ...وبدأ أهل شق السيال... ثرت مرة على حرانة ... رحلنا إلى قوز الطلح)، و كذلك الإشارات الزمنية الصريحة في تلك الأيام .. عشرة أيام .. السنة الأولى، وكذلك الإشارات الضمنية من خلال ذكر الأحداث التاريخية عن خالة السارد وخاله، وعن جدة الزوجة.

وفي قصة (قعود يعقوب)، فيما يتعلق بزمن القص، فإنه استخدم تقنية السرد اللاحق، فسرد أحداثا وقعت في الماضي، وقد جاء مرتبة. أما من حيث المدة المتعلقة بوتيرة سرد الأحداث فقد اعتمد إبراهيم إسحاق على تقنية التلخيص حيث سرد أحداثا وقعت في فترة طويلة تزيد على أربعة أشهر في صفحات قليلة، و أحدث تجميعا زمنيا للقصة من حين لآخر، ودفع بالأحداث إلى الأمام من أجل تسريع وتيرة السرد، فتجاوز الفترات الميتة في القصة مثل قوله "ثلاثة أسابيع فقط أصبح القعود دابة مطيعة" " أضحكنا الأولاد كثيرا تلك الأيام" " ذهبنا إلى شق الهبيل بعد يومين..." " جاء ذكر يعقوب بعد ثلاثة أيام" (يعقوب تجنب البعبير الشهور الأربعة التالية. أفراح الدكة شغلت يعقوب فطال به القعاد هنالك بعيدا عن السمرايات حتى كدنا ننساه). فاستخدم التلخيص وتقنية الحذف مع الإشارة إلى فترات الحدف. لكن برغم تسريع وتيرة السرد بالحذف والتلخيص إلا استخدم الوصف في أكثر من مكان مما أحدث الإبطاء السردي بسبب الوصف وهو ما يصطلح عليه بالامتداد.

وفي قصة (مطاردة السيدة العجوز) يسرد السارد ما حدث في الماضي مستخدما الفعل الماضي والإشارات الزمنية الصريحة كما في " في الصيف الماضي كانت تكلمني تحت راكوبتنا...إلخ.."[1]. وفيما يتعلق بزمن القصة في البعد الأفقي فإن الأحداث جاءت مرتبة ترتيبا خطياً، ولم يحدث اختلال لهذا الترتيب عن طريق المفارقات الزمنية، أما البعد العمودي أو النسق الداخلي لحركة السرد في النص فنجد تسريعا زمنيا. فبملاحظة العلاقة بين مدة القصة المحكية، والزمن المطلوب لحكايتها نكتشف عدم التوازي بين زمن القصة وزمن الكتابة، لذلك عمد الكاتب إلى تلخيص أحداث مدة طويلة، مستعيناً بالحذف مرة، وبالتلخيص مرة أخرى، لكن هذا البعد العمودي لم يستمر على وتيرة واحدة، حيث أن الكاتب عمد إلى الإبطاء السردي من خلال المشهد حيث أعطى

---

[1] -حكايات من الحلالات، ص59

الكلمة للشخوص سعياً للكشف عن طباعهم النفسية والاجتماعية، وذلك في المشاهد الحوارية بين العجوز والسارد، وبين حمدان والسارد، وبين حمدان والعجوز، وبين السارد وابنه عبدالغفار. وفي أجزاء منها تداخلت القصة مع السرد،مما جعل الفرق بين الزمنين ضئيلا جداً..

زمن الفعل السردي في قصة (أسطورة الكلب) زمن لاحق، فقد سرد السارد أحداثاً وقعت في الماضي البعيد، لم يكن السارد جزءً منها، ولا مشاهدا لها، وإنَّما ينقل عن سارد آخر يقول : " يحكي لنا خالي عمر عن ذلك الشاب الذي مات أهله وتركوه مع شقيقته لوحدهما، منقطعين بين العشيرة. ولما كانوا عربا رحلا، فقد انشغل تماما بالبقر، وتركها في شقاق البروش، حيث ينزلون، تعايش القاعدين نساءً وأطفالا وعجائز. ثم تألمت فيما يبدو من الحرمان والفقد، ولم تتعلم لنفسها الصبر، ما دام أحدٌلم يتفرَّغ لها، كما لم تنتظر ذلك القادم الميمون حتى ترى في أمرها، تبرمت في داخلها، وتكورت على قدر غريب من الأفكار الغريبة؛ وبالاختصار جنحت بداخلها. لكنه لم يكن ليعلم... تركت الشقاق ليلا ولحقت بالجبال"[1] . في هذه الفقرة يلخص السارد، مجمل القصة، ثم يبني الحبكة على إرسال رسول من (الشُّقاق) يدعوا الشاب دعوة عاجلة، وألا يخبره بما حدث، لكنه دون أن يشعر يفلت به جزء من الخبر الممنوع، فيعود الشاب وفي الطريق تكتنفه الظنون من كل جانب عن أسباب الدعوة العاجلة، فيصل إلى الشقاق، فتخبره العجوز بأنّ أخته هربت للجبال، ويكون باقي القصة تصويراً لرحلة الشاب إلي الجبال بحثا عن أخته، وأين وجدها، وكيف، أخذها، ويصور طريق العودة، ولحظة اللحاق به، وصراعه مغ الشاب الذي أغرى أخته بالذهاب إلى الجبال، وكيف أن الكلب وقف مع الشاب، بينما الأخت وقفت مع الشاب الغادر.

في قصة "بئر أولاد أبوقطاطي" أول ما يلحظه المتلقي أن السارد استخدم تقنية السرد المتزامن، فهو يحكي عن أشياء تجري حوله، مستخدما الفعل المضارع مثل " أقتعد الكرسي عصراً أمام البوابة فإذا الأطفال

[1]- حكايات من الحلالات، ص71-72

سبقوني"[1]. أو اسم الفاعل الذي يدل على الاستمرار مثل " عربات الكارو آتية من السوق..."[2] لكنه لا يستمر على هذا النمط طول القصة إنه يمزج بين الصيغ المختلفة للأفعال والإشارات.

يحكي عن ما يحدث في الحي من نزاع حول دفن البئر، وعن نظافة الميدان، وصراعة المستمر من أجل أن يظل الميدان نظيفاً. واستعان بالاسترجاعات الخارجية، لإعطاء خلفية تاريخية عن بئر أولاد أبو قطاطي، وعلاقة المك بالسيد عبدالرحمن المهدي، وعن طريق الاسترجاع أيضا يعطي السارد لمحة تاريخية عن المكان قبل إنشاء الحي. ونجد توازنا سرديا بين الأسلوب غير المباشر، الذي يسرِّع وتيرة السرد، وفي أماكن أخرى نلمح التباطؤ السردي الذي يحدث بسبب الوصف والتحليل النفسي الذي يقوم به السارد.ففي البعد الأفقي نجده قد استعان بالسرد الاسترجاعي، وفي البعد العمودي نصادف تدخلات الشخصية كما هي تتحاور دون حذف في أكثر من مشهد، ونصادف التوقف في لحظات لجوء السارد إلى الوصف الذي يؤدي إلى إيقاف الانسياب السردي من خلال الوصف الذي يقدمه، وهذا الوصف برغم أنه يعرقل التدفق السردي إلا أنَّه يقوي الجانب الجمالي فيه.

اتخذ السارد في قصة "الجد" تقنية السرد المتزامن أسلوبا له؛ حيث يروي حدثا بعض تفاصيله لم تكتمل، هذا الحدث يتمثل في اختفاء الجد "عبدالخير" وأثره على آل كباشي، واستنفارهم للبحث عنه. لكن السارد استفاد من السرد اللاحق، حيث سرد أحداثا تتفاوت في قربها أو بعدها من الحاضر، مستعينا بالأفعال الماضية، والإشارات الزمنية الصريحة والإشارات الضمنية من خلال الإشارة إلى الأحداث التأريخية كالثورة المهدية، والأحداث التي تلتها، زمن الفوضى التي عمت البلاد في تلك الفترة.

أحدث السارد مفارقات زمنية في زمن الخطاب، بدأ السرد بأحداث سابقة للحدث الأساسي- (اختفاء الجد والبحث عنه)- لحظة معرفة السارد الشخصية عن قرب، عندما كان يقرؤهم القرآن ، فقد كانوا يجلسون عنده في حلقة التلاوة المسائية، وبرغم أنَّها أحداث ماضية إلا أن السارد يسردها بصيغة المضارع، مما أعطى حيوية للمشهد، وإيهاما بأنها أحداث آنية.

---

[1]. حكايات من الحلالات، ص89

[2]. نفسه ، ص91

تكسير الزمن السردي وتفتيته ليس عشوائيا فقد استعان السارد بالتأريخ عن طريق الاسترجاع الخارجي ليكشف من خلاله عن شخصية الجد، وعلاقتها بآل كباشي، يناقش السارد قضية الرق في السودان وكيف انتهت، وعلاقة ذلك باختفاء الجد عبد الخير؛ ولأن السارد لم يكن موجودا لحظة حدوث الأمور التاريخية التي اعتمد عليها في رسم الصورة استعان برواة آخرين فكانت الاسترجاعات الخارجية عن طريقهم فهم "يسردون عجائبهم أيام لم نولد بعد"[1]، ونور الشام تحكي ما حكاه لها عبدالخير عن تفاصيل المعركة النهائية بين الإنجليز والمهدية وما تلا ذلك من دفاعه عن مالكه ذي النون، ذلك الدفاع الذي جعل الأسرة تعده واحدا منها وإن لم تعلن عن حريته إلا أنها لم تطلب منه خدمة بعد ذلك إلا على اعتباره أنه أحد أفراد العائلة الكباشية.

نجد في القصة إبطاءً سرديا، حيث أبطأ السارد من وتيرة السرد وأفسح المجال مستخدما تقنية المشهد مما شكل توازنا بين زمن السرد، وزمن الوقائع، فالشخصيات في أثنا السرد تتحاور كما هي في الواقع دون حذف، وبهذه الحوارات يكشف السارد عن طبائع الشخصيات النفسية والاجتماعية، ففي هذه القصة نجد تسعة مشاهد حوارية في الصفحات التالية ص109، وص111، وص112، وص113، وص114، وص117. وهذه حالة نادرة في القصة القصيرة إذ أن معظمها تخلو من الحوار. برغم هذا الوجود الكثيف لتقنية المشهد بالحوار والوصف، وتقنية المفارقات الزمنية المتعددة. إلا أنَّ القصة القصيرة هنا ظلت متماسكة.

زمن الوقائع هو زمن الحروب والقحط، زمن الخلل الأمني واصطياد البشر، وزمن القص يروي تفاصيل ما حدث الآن، يختفي الجد باحثا عن أصله وجذوره، يحزن آل كباشي يشعرون بالفقد وعظم المسؤولية، يبحثون عن أخيهم المختفى . يعكس هذا التقاطع بين الزمنين الأزمة الحادة التي يعيشها الإنسان بعيداً عن جذوره وأهله، مهما وجد في الوطن البديل من إيواء واهتمام وإكرام.

وفي قصة "القصاص في حجر قدو" توجد قصتان، قصة تجري أحداثها في زمن سابق لزمن الخطاب، وهي قصة صابر ولد أيوب. وقصة متزامنة مع الفعل السردي، وهي قصة منازعة آل كباشي مع العمدة في (جنينة الهشاب) حيث يوهم السارد بأنه يروي الأحداث لحظة وقوعها، فتندمج القصتان، قصة داخل قصة أخرى.

وبهذا يكون السارد قد استخدم في زمن القص تقنيتين، تقنية السرد اللاحق مع القصة الرئيسة، وتقنية السرد المتزامن في سرد القصة الصغيرة. أما طريقة ترابط الحكايتين فاعتمدت على تقنية التداخل بدمج القصتين

---

[1]. حكايات من الحلالات، ص104

معاً. في البعد الأفقي نجد أن الأحداث غير متسلسلة، فالقصة الرئيسية بدأت بلحظة رمي السائق ، ثم عن طريق الاسترجاع سرد الأسباب التي قادت إلى هذه الحادثة، وأتبعها بنتائج هذه الحادثة حيث أن البطل " دفع من عمره أربع عشرة سنة في سجن خير خنقا" [1].أما في الجانب العمودي فتنوعت وتيرة سير الأحداث ما بين التسريع والإبطاء السرديين، فالإبطاء كما في وصف آبار حجر قدو، ووصف طريقة رمي السائق، ووصف الشخصية .

الزمن في "عنتريات المقداد ولد جليلة" ممتد، ومتأرجح تقدما ورجوعا؛ وذلك لارتباطة بأحداث وقعت في فترات وأماكن مختلفة. أحداث بطوليه قام بها البطل وهو ما زال طالبا في المدرسة الابتدائية، وأخرى في المتوسطة، وأخرى في الثانوية.

ففي المرحلة الابتدائية كسر ذراعا لبدران. وفي المتوسط كاد يكسر ذراع أستاذه. وفي الصف الأول الثانوي اصطدم مع الجزار الشرس بسبب أنه حمل الحمار فوق طاقته، فأوقع الحمل الثقيل من ظهر الحمار بعد أن رفض الجزار تخفيف الحمل عنه. وفي الصف الثاني الثانوي رمى الرجل المتحرش بالنساء من على ظهر اللوري، وفي الفصل الثالث الثانوي نفر مع صديقه أمين خلف النهب المسلح فردا المسروق، وأتيا بالصائلين في الأغلال.

زمن الوقائع متسع وهذا الاتساع يستدعي وجود أحداث كثيرة، لكن السارد استعان بالتلخيص فسرد بعض الأحداث بشكل مختصر، وحذف أحداثا أخرى لم يسردها .

زمن المدة الفعلية للوقائع قطعاً متسلسل، ولكن السارد أعاد تشكيله وغيَّر ترتيبه في المبنى الحكائي، فلم يلتزم بذلك الترتيب، ثم إنّ الأحداث في القصة تتكون من عدة أحداث متفرقة وليس من حدث له بداية ووسط ونهاية، لا تجمعها إلا وحدة الغرض.

---

[1]. **حكايات من الحلالات، ص131**

ليس هناك ترتيبا سببياً بين الأحداث، نعم هناك ترتيب تاريخي بينها لكن السارد لم يرتبها بحسب وقوع الوقائع ، وإنما بدأها من الوسط، من قصة المقداد في المدرسة المتوسطة حيث دخل في صراع مع أستاذه، وهذا الحدث يتزامن فيه زمن الخطاب مع زمن القصة، ويتداخل مع أحداث أخرى محايثة للفعل السردي مثل تجارة الصمغ في السوق، وحمل زوجة السارد ووضع مولودها مع نهاية القص. وانطلاقا من هذا الحدث المتوسط يتأرجح السارد استرجاعا واستشرافاً، فالسارد وهو بين الدكان والمدرسة يسترجع ذكريات وفاة والده عندما حمَّله عبء رعاية مسعود والد الشخصية الرئيسية القصة (المقداد)، لنكتشف لاحقا أنَّه حول الاهتمام من أخيه مسعود إلى ابنه المقداد، يسترجع مرة أخرى فيتذكر لحظه زواجه وزواج أخيه مسعود من جليلة أم المقداد.

حادثة المدرسة المتوسطة تقوده إلى تذكر حادثة أخرى حدث في الابتدائية عندما كسر المقداد يد زميله بدران، ثم ينتقل إلى سرد أحداث وقعت في الثانوية، ويتابع سرد تفاصيل الشخصية الرئيسية إلى أن يدخل الكلية الحربية في أمدرمان، وكيف أنّه انتظم والتزم مما يؤكد على أن الأحداث التي خاضها البطل ليس بدوافع شريرة، وإنما بدافع روح المسؤولية التي تدفعة لإيقاف كل شىء لا يتوافق مع الأخلاق والقيم، وهكذا فإن القصة مليئة بالانحراف عن الترتيب التاريخي للأحداث، ونجد الإسراع والإبطاء فيها فقد لخص السارد بعض الأحداث وحذف أخرى، وأبطأ في سرده في بعض الأحيان مستخدما الوصف والحوار، ومازجا بين زمني الخطاب والوقائع.

في قصة (الانتداب للبيات في الرميمات) اتخذ السارد أسلوب السرد المباشر، فرسم المكان أولا، وقدم الأحداث في تتابع، وقدم الشخصيات وفسر تصرفاها، وحلل أفعالها. قد سارت الأحداث في أسلوب تصاعدي إلى أن وصلت إلى نهاياتها المرسومة. كما أنَّ الأحداث في القصة متسلسلة، يظهر التزام الكاتب بهذا التسلسل في زمن الخطاب مما جعله يخلو من المفارقات الزمنية.

أما وتيرة سرد الأحداث فنجد أن هناك إبطاءً في عرض وقائع القصة، نشأ بسبب تركيز السارد على بناء المكان. فقد أدخل فقرات وصفية كثيرة مما أدت إلى إبطاء في سرعة الحركة السردية في أكثر من مكان في القصة. كما حدث نوع من التكافؤ بين جزء من السرد وبين المسرود الذي يمثله في مشهدين حواريين بين ضابط الشرطة والرعاة.

فالإبطاء في الإيقاع السردي حدث بسبب إفساح المجال للوصف والحوار، وإلى جوار هذا الإبطاء نلحظ في جوانب أخرى من النص تسريعا في زمن الخطاب، فهناك اختصار شديد لكثافة الأحداث؛ لأن زمن القصة يفوق زمن الخطاب عادة فلجأ السارد إلى تلخيص مرحلة طويلة من الأحداث في مساحة قليلة.

هنالك قصتان في قصة "الرحيل من شارف" قصة تتعلق بالمهمة التي يقوم بها السارد ورفاقه، وهي ترحيل الأورال من مراعي أهل القرية، وفي طريقهم للقيام بهذه المهمة، يصادفون حادثة (قتيل القطار)، فيوقف قصته الأساسية لينقل لنا القصة الثانية التي يرويها عن من شهد الحادثة، ثم يعود للأولى ؛ لذلك اعتمد السارد في سرده على تقنية التناوب في زمن عرض الأحداث ، حيث سرد حكايتين في الوقت نفسه، عن طريق التوقف عن الحكاية الأولى مرة، وعن الثانية مرة أخرى.

أما صلة زمن السرد بزمن القصة المتخيلة فهو لاحق بالنسبة لقصة قتيل القطار، أما الزمن في قصة(ترحيل الأورال) فهو سرد فيه أيهام– في بعض أجزائه – بأنّ السارد يروي ما يحدث لحظة وقوعه، برغم أنّه معتمد على تقنية السرد اللاحق لكن بسبب الحوار حدث نوع من التوازن بين محور زمن القصة وزمن السرد، وحدث نوع من التباطؤ بسبب الوصف.

ولا شك أنه حدث تلخيص لبعض أجزاء القصة، وحذف أجزاء أخرى، فإن الإعداد لترحيل الأورال أخذ مساحة زمنية كبيرة " لأسبوع ونصف درونا على أولويات مهمتنا" [1]، لكن ما فعلوه خلال الأسبوع من تجهيزات لخصها السارد في جمل معدودة. أما زمن تنفيذ المهمة الفعلية فطويل مقارنة بطول النص يقول السارد:"أدركنا المحطة ضحىً متأخرا في اليوم التالي لمغادرتنا قوز دنقو"([2]). وقد وصلوا إلى شارف، و" مابقي موضوع للحديث في شارف غير قتيل القطار الذي دفنوه مع طلوع الشمس يوم وصولنا" ([3])، و " بعد صلاة الصبح خرجنا على أرجلنا ومعنا الشيخ وحده..." ودعنا فادي عند السابعة صباحا وذهب إلى القرية... في الحفاوات حتى

---

[1]. **حكايات من الحلالات، (ص176)**

[2]. **نفسه، ص176**

[3]**نفسه، ص179**

صلينا العشاء.... قريبا من دوائر الفجر، اقتنعنا بالمستعمرة قد أفرغت"[1]، " وكما توقعنا تماما في الضحى المتأخر نفسه كنا أمام بيت الحكيم... نمنا في مضيفه حتى العصر" [2]، " امتطينا شاحنتنا، ودخلنا الوديان إلى الجنوب من شارف، مؤملين الوصول فجراً إلى قوز دنقو"[3].

هذا العرض يوضح لنا طول زمن القصة مما يؤكد على أنَّ النسق الداخلي لحركة الزمن على مستوى الخطاب فيه تسريع، وقد استخدم السارد التلخيص فغطى بعض الأحداث بشكل مختصر، واستخدم الحذف أو القطع فتجاوز بعض الفترات من القصة. واستعان بالاسترجاع فسرد أحداثا تتعلق بشخصية قتيل القطار (العمدة الباحش)، قبل الحادث الذي راح ضحيته، ليربط بين الحادث وحكمه الجائر، فيجعل هذا الحاثر سببه دعاء المظلومين عليه.

وفي قصة "عشاء المستر ماكنيل" نلحظ مسافة كبيرة بين زمن السرد، وبين زمن القصة، فأحداث القصة وقعت قبل سنين طويلة في العهد الاستعماري، ولبعد الزمن استعان السارد بسارد آخر(حازم) كان معاصراً للشخصية الرئيسية (حيدر)، وكان مشاركا في جزء من الأحداث.

المادة الأولية في القصة لم تتألف من حدث واحد، ولا من أحداث ناشئة عن بعضها ومتولدة عنها، وإنما من أحداث متفرقة، لكنها تخدم المغزى العام، تصور الشخصية، وتوضح دوافعها، وتدل على الثورة الكامنة في شخصية البطل، فالترتيب بين هذه الأحداث ليس ترتيبا سببيا بل ترتيب راعى فيه الكاتب التناسب، فقد رتب الأحداث ترتيبا تصاعديا، بدأ بالأحداث الصغيرة، فالكبيرة ثم الأكبر. في القصة تجاور قصص عديدة، بمجرد انتهاء القصة الأولى تبدأ الثانية، ووحدة الأحداث هذه قائمة على وحدة الغرض، وخدمة الهدف الواحد.والشخصية.

---

[1]. **نفسه، ص181**

2. نفسه، ص181

[3]. **نفسه، ص181**

الزمن في مجموعة (عرضحالات كباشية):

اعتمد السارد على تقنية السرد اللاحق في كل من قصة الأشباح، وملوك سوق القصب، وتباريح السعالي والسحالي، وتخريجات على متن الظاهرية، والطريق إلى أم سدرة، وبدائع، وحلحلة اللواحق من رأس القناديل،وقصة بالعد إلى حد المد.

وكما يبدو فإن زمن القص في أغلب قصصه قائم على السرد اللاحق الذي يقوم السارد فيه بسرد ما حدث في الزمن الماضي، ويستخدم فيه الفعل الماضي، أو الإشارات الزمنية الصريحة كالتواريخ والأيام والشهور، أو الإشارات الضمنية، وميول الكاتب إلى هذه التقنية يتماشى من وظيفته التي ارتضاها لنفسه، وهو أن يؤدي دور كاتب عروض الحال الذي يعتمد على وقائع سلفت، ومن الأسباب أن السارد في أعماله لا يكون (متماثل حكائي) ، حتى إذا كان السارد داخلا حكائيا يكون في الغالب (متباين حكائي)، وقد يكون مصاحباً أو مشاهداً ، أو مشاركاً في جزءٍ من الأحداث، مشاركة تمكنة من النقل الأمين.

لكن برغم اعتماده على السرد اللاحق الذي يستوجب استخدام الفعل الماضي، فإنه يعبر عنه بالمضارع. في اللغة العربية يجوز التعبير بالمستقبل عن الماضي، وقد ورد كثيرا في كلام العرب، وفي القرآن،{ وَإِذْ تَقُولُ لِلَّذِي أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِ وَأَنْعَمْتَ عَلَيْهِ أَمْسِكْ عَلَيْكَ زَوْجَكَ وَاتَّقِ اللَّهَ}[1]. تقول بمعنى قلت، ومنه قوله تعالى { كُلَّمَا جَاءَهُمْ رَسُولٌ بِمَا لَا تَهْوَى أَنْفُسُهُمْ فَرِيقًا كَذَّبُوا وَفَرِيقًا يَقْتُلُونَ }[2].والإخبار عن الماضي بالمضارع أبلغ من الإخبار عنه بالفعل الماضي؛ لأن المضارع يستحضر الحالة، ويوضح الصورة، وهذا النمط في كتابات إبراهيم إسحق نجده بكثرة:

---

[1]- سورة الأحزاب ، الآية 37

[2]- المائدة، الآية65

1-الأشباح:

يستخدم السارد في قصة الأشباح تقنية السرد اللاحق، حيث يروي أحداثا تسبق الوقت السردي مستخدما صيغة الفعل الماضي، والتاريخ مثل " بعد زيارته الأخيرة" " حتى ساقه ما ساقه إلى المدينة في الأسبوع الأخير".

أما ترتيب أحداث القصة فينطلق من لحظة اكتشاف المسروقات التي تنتمي لأهل كافا وذلك في جراج في المدينة. ينشب صراع بين رجل وشاب في بيت بائعة الخمر والهوى بسببها، فيضرب الشاب الرجل ضربة قاتلة ويهرب، فتهرع المرأة إلى الشرطة، وبحث الشرطة عن الجاني يقودهم إلى جراج لهما فيقبضون عليه ويكتشفون فيه مسروقات تعود إلى أهل كافا.و الضرب يصيبه بالشلل ويفقده النطق، أما الشاب فينكر علاقته بالمسروقات. القاضي يحكم على الشاب بالسجن والعمل الشاق وأثناء عمله مع المساجين في شحن اللوري بالعيدان ينفلت عود فيسحق هامة الشاب، ويبحث أمين عنه وعن أهله فلم يستطع أن يعرف اسمه ولا أهله. فلم يبق له إلا أن يرجع إلى أهله في كافا فيحكي لهم عن تلك الأحداث ويستفسر عن تاريخ الغرباء الذين كانوا يسكنون معهم في كافا. السارد يبدأ من لحظة اجتماعهم مع أمين.

2- وفي قصة "ملوك سوق القصب" فإن السارد سرد ما حدث في الزمن الماضي مستخدما تقنية السرد اللاحق، أما في الزمن tens فإنه رتب الأحداث ترتيباً خطياً ولم يحدث مفارقات زمنية استباقا أو استرجاعا، أما من حيث الإيقاع السردي فإنه حدث إبطاء بسبب الفقرات الوصفية التي تخللت القصة وهو ما يصطلح عليه بالامتداد، والقصة خالية من المشاهد الحوارية، لكن نجد فيها (التوقف) الذي يبطىء السرد ويفسح المجال لتعليقات السارد ونقاشاته.

3-أما في "سبحات النهر الزين" فاتبع السارد أسلوب السرد اللاحق، لكنة كثيرا ما يستخدم الفعل المضارع، مما جعل المشاهد تكون أكثر حيوية، ونجد في هذه القصة سبعة مشاهد حوارية، ووصف للبيئة المحيطة بالطريق ووصف الطريق ذاته.

القصة قائمة على سرد تفاصيل الرحلة منذ أن تحركوا من أمدرمان إلى لحظة وقوع الحادث، وفي أثناء سرد تفاصيل الرحلة تحدث تقاطعات زمانية، الأشياء التي تحدث أثناء الرحلة تذكره بمواقف ونصائح ومعلومات سابقة. من ذلك عندما رفض السارد طريقة تعامل السائقين بالرشاوى تذكر نصائح عمه حمدان بكل تفاصيلة " يامسعود يا ولد هوي ابقى قدر حالك . إنتو حسا ما صغار، التفكير عبادة، اتفكر واتدبر وسوي البنفعك، ما تكوموا للورثة وتنسوا رقبتكم"[1] ويستمر في هذا التداعي، إلى أن ينتبه لما يجري في زمن السرد فيعود.

عندما يسمع مساعدا يسب الدين يتذكر مواقف سابقة في الدكة فيتذكر أن " عبدالمولى البصير في محكمة الدكة أفتى بمثل هذا تعزيزاً فأمسك المساعدية من بعد على لؤمهم طالما يزورون الدكة"[(2)] ثم يعود إلى سرد تفاصيل الرحلة فيسمع سبا آخر للدين فيتذكر أن "عبدالقادر انهال على السائق كيا بالعصا"[(3)] لأنه سب الدين. كل موقف يذكره بمواقف سابقة في كافا، أو قام به أهل كافا، عندما تتوقف الأحداث أو السرد في الرحلة تتداعي الأفكار، ويتذكر الوصايا، والنصائح، والطلبات، وحلقات الفقه في كافا. فالاسترجاعات تحدث باستمرار على طول السرد.

4–في "تباريح السعالي والسحالي" نجد أن ترتيب الأحداث ليس ترتيبا سببياً؛ لأنّ الأحداث منفصلة عن بعضها، فالحدث الأول لا يقود بالضرورة إلى الثاني، وهكذا. وكل الأحداث لا يستلزم أن تكون هذه خاتمتها، لكن الكاتب ساق هذه الأحداث في سياق واحد؛ لأنها تؤدي غرضا دلاليا، وهذه النهاية عبارة عن عقوبة لما تقوم عوافي من أفعال شريرة تقلق راحة الحي.

زمن المدة الفعلية للأحداث طويل يحسب بالأسابيع والشهور ولكن السارد اقتصر على تغطيتها بشكل موجز مما ولد تسريعا في السرد، بينما قل من الوصف. والحوارات في هذه القصة موجودة في أربع أماكن لكنها حوارات موجزة.

---

[1] عرضحالات كباشية، ص40

[2] .نفسه ، ص41

[3] . نفسه، ص41

5- وفي قصة "تخريجات على متن الظاهرية" نجد أنّ زمن المدة الفعلية للأحداث ممتد، يزيد عن سنة ونصف ؛ منذ قدوم المنصور إلى الخرطوم لدراسة الجامعة، إلى ما بعد السمستر الثالث. وهذه المدة الطويلة إذا سرد كل ما حدث فيها فلن تسعها رواية بله القصة القصيرة، فالسارد استخدم تقنيتي (التلخيص والقطع). فغطى الأحداث المهمة التي تخدم الغرض، وتجاوز بعض الفترات في القصة دون الإشارة إليها. أحداث كثيرة ومواقف في القصة جيئت بها من أجل الكشف عن الشخصية الرئيسية، فهي مرتبة ترتيبا تاريخيا وليس سببيا، إنها مواقف تكشف عن أخلاقة، وطبيعته، وخلفيته الثقافية، وابتعاده عن المشاكل؛ لذلك حتى في الحدث الأساسي دخل مكرها في الصراع؛ و عندما علم بوفاة الطالب الذي صارعه (الهمجي) كان تأثير الأمر عليه شديدا مما أدى إلى أن يترك جامعته ويتحول إلى جامعة أخرى.

6-وفي قصة "الطريق إلى أم سدرة" السارد يخرق الترتيب التسلسلي لزمن القصة، فبعد أن يقدم أوصاف وملامح الشخصية الرئيسية في القصة الصبي (جاموس) الذي يبيع الحبال في (سوق أمدفسو)، ينقلنا مباشرة إلى تكدس الناس وحضور الشرطة الجنائية، واكتشاف جثة في حي الصقور نزلت، ثم يكون السارد ضمن المجموعة المكلفة بالبحث عن القاتل، وبأسلوب القصص البوليسية يتوصل السارد إلى القاتل، تتكشف لنا الخيوط التي أدت إلى القتل. فأحداث القصة غير مرتبة بحسب وقوعها، وإنما اعتمد السارد على الإرهاصات التي توحي بأن شيئا ما سيحدث، والاستباق، حيث أوقفنا على حادثة القتل فجأة ، والاسترجاعات بالرجوع والكشف عن الأسباب التي أدت إلى حادثة القتل.

7-مسطرة القليب:

على الرغم من أنه ليس للزمن وجود مستقل في القصة القصيرة وإنما يتخللها كلها بغض النظر عما إذا كان هذا الزمن حقيقيا، أو متخيلا ؛ لأن حقيقة الزمن وواقعيته لا تؤثران في تشكيل العمل الإبداعي؛ لذ فإن زمن القصة زمن تخيلي يتخلق في ذهن الكاتب، لكن في هذه القصة يعطي السارد تفاصيلا عن الزمن توحي بواقعيته،

يحدده بالسنوات ، والفصول ،والأيام، والساعات. فيقول: " حسب قولهم: يحصل ذلك إما عام 1925 أو عام 1927، وأن عمره عامئذٍ إما 12، أو 14، صباح الإثنين أحضر الناقة فأبركها، وحمل قرب الماء"[1].

ونعرف أن البطل (برهوم) وقع في الجب (الهويرة) ضحى الإثنين، وأُخرج منه عصر الأربعاء. ثلاثة أيام يعيش دون ماء ولا غذا، مع الظلام وهوام الأرض الضاره. ويعرفنا بالزمن الذي بدأ فيه البحث، ومتى وجدوه. البطل وهو في البئر يقيس الزمن بأجزاء القرآن؛ لأن الدنيا ظلام وفوهة البئر مغطاة بالأعشاب والنباتات المتسلقة، يقول: " بعد ذلك وجدتني استهللت بالفاتحة، ثم بدأت من ألف لام ميم وجئت نازلا...{...وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ..} "وعند المعرة التي يقع عليها أولئك السفهاء في أمر القبلة استدركت واجبي"[2] يقصد بذلك قوله تعالى: {سَيَقُولُ السُّفَهَاءُ مِنَ النَّاسِ مَا وَلَّاهُمْ عَنْ قِبْلَتِهِمُ الَّتِي كَانُوا عَلَيْهَا قُلْ لِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ} [3]، أدرك أنه حان وقت الصلاة.

- "وهناك عند يوسف توقف ذهني".[4]
- "إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى آدَمَ وَنُوحًا وَآلَ إِبْرَاهِيمَ وَآلَ عِمْرَانَ عَلَى الْعَالَمِينَ (33) ذُرِّيَّةً بَعْضُهَا مِنْ بَعْضٍ) يجرني التفكير أيعقل أن يجد المرء نفسه بين أولئك"[5].
- .... {وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا} الفتح الآية [2]

هذه الآيات مرتبة ترتيبا تنازليا، وهذا يدل على أنّه بدلاً من أن يقول مرت ساعات على هذه الحال، أو عندما مر نصف اليوم فكرت في كذا، أو حدث كذا، وهذا أسلوب فريد في قياس الزمن، و يناسب الموقف، والشخصية .

السارد استخدم تقنيتي الاستباق والاسترجاع معا، فبينا الناس بدأوا في البحث عن برهوم وخططوا لذلك يفاجئنا في الفقرة التالية مباشرة بقوله :" وقد صار حديثه معروفا عند الأثبات الأقربين، وهوُّلت عنه التهويلات

[1]. عرضحالات كباشية، ص89
[2]. نفسه، ص104
[3].البقرة، الآية،143
[4]. عرضحالات كباشية،(مسطرة القليب) **(ص103)**
[5]. عرضحالات كباشية، ص104

الغلاظ عند الأبعدين والمزايدين. الحصل شنو يابرهوم ياولدي؟"[1] فيبدأ برهوم يسترجع حكايته، ثم يعود السارد إلى أولئك الذين ما زالوا يبحثون عنه فيتابع معهم خطوات البحث، قبل أن ينتهي البحث يترك الباحثين فيعود إلي التعريف به " برهوم ختم القرآن قبَّال شهرين في خلاوي أم دريساي..."[2]، ثم يعود السارد إلى مواصلة السرد عن الباحثين، وهكذا فإن زمن القص في القصة غير منتظم، يتقطع بسبب الاستباق والاسترجاع والوقف ، حيث يتوقف انسياب السرد فيفسح مجالاً لتعليقات السارد، وأحيانا المسرود إليه.

8-وفي قصة "بدائع" نجد السارد مشدوها ومنزعجا من البرقية العاجلة التي تطالبه بالقدوم فوراً إلى أمدرمان، ودون ذكر تفاصيل الرحلة ينقلنا مباشرة إلى " الرابعة عصراً بعد الظهر كنت في أمبدة"[3]، بتجاوز فترة من القصة دون الإشارة إليها، ثم يدخلنا في فقرة طويلة يصور فيها استقباله في البيت، والتحيات المتبادلة ويصف حسان الشخصية الرئيسية القصة، ثم يسرِّع السرد بقولة "ربع الساعة تلك كانت ثقيلة علينا"[4]، ثم ينقلنا إلى مشهد حواري بين السارد وأم كامل فنعرف من خلاله أن(رجلا استفز حسان في المسجد فطعنه)، ثم يعود بنا إلى الوراء لاسترجاع فترات ماضية من القصة، حيث يذهب السارد إلى إمام المسجد فنعرف معة بدايات القصة وكيف حدثت ، ثم يعود لسرد تداعيات القصة ومآلاتها. هكذا نجد أن السارد استخدم أكثر من آلية في بناء الزمن في هذه القصة القصيرة.

9-وفي قصة "بلية العجيج ولد عجيجان الناجري" يبتدر السارد بفقرات وصفية في بناء المكان وبعثرته، ووصف الحيرة التي اعترتهم وهم حول المكان ولما يصلوا إليه، "نقترب حتى ندخل بالعربة عند الظل لننزل في صدمة المنظر"[5]، ليصطدم المتلقي بنهاية القصة قبل أن تبدأ، يفاجئنا بأن الراعي الذي يدعي العجيج ولد عجيجان " لايزال مغيبا عما يحصل حوله، مجدوعا على جنبه الأيمن، لكن انتفاضات أصابعه تنبي عن أن هناك حساً غير

---

[1] . نفسه ، ص102

[2] نفسه ص106

[3] .نفسه ، ص114

[4] عرضحالات كباشية، ص114

[5] . نفسه، ص124

معلوم... لكأن الولد لم يعد الولد الذي تركناه. يا للهول! نقرتا العينين غارتا، ولحم والوجه والجسم انجرد، وهناك البياض المنتن الذي يكسو قمحية بشرته المشعرة، والتكسح الذي يكاد يدخل ركبتيه في بطنه ويلصق ساقيه بفخذيه" [1].

بهذه الفقرات أحدث السارد مفارقة زمنية وذلك بالانحراف عن الترتيب التأريخي للأحداث، فاتجه إلى المستقبل ، ثم عاد إلى المراحل الأبكر للقصة، فعرفنا بأنهم أتوا من رحلة تجارية إلى أمدرمان، ونعرف بدايات معرفتهم بالعجيج ولد عجيجان الناجري، وأنه فقد أهله جميعا في حروبات الجنجويد بعد أن نزحوا من النيجر، فلم يبق من العائلة أحد غيره على قيد الحياة، فظل هائما في الخلاء إلى أن التقى في يوم ما بسماعين كبير الرعاة عند أهل كباشي، فآواه ووظفه راعيا، بيد أن الرعيين الآخرين (رافع، وجبير) لم يرتاحا له، ولم يعاملانه إلا على أساس أنه منتمٍ إلى الجنجويد، فلم يبق له في الحياة غير سماعين والبهائم.

استخدم السارد ثمانية مشاهد حوارية في هذه القصة، في هذه المشاهد نجد تكافؤا بين السرد وبين المسرود الذي يمثله، وتساويا بين زمن الخطاب، وزمن القصة الذي يحدث عادة في المشاهد الحوارية ويحدث إبطاء في السرد.

10-أما في قصة " حلحلة اللواحق على رأس القناديل" فإن أسلوب السرد اللاحق ظاهر منذ البداية من خلال الإشارة الزمانية "بعد عشرة أشهر من الخوتة السرية"[2]، وقد غطى السارد تفاصيل كثيرة لها علاقة بمكان وزمان القص وتفاصيلهما بشكل مختصر، وقد أحدث الوصف إبطاء في حركة السرد، ويطلعنا السارد على حالة الحزن الذي يعتري الشخصية الرئيسية الطبيب (طيفور) قبل أن يطلعنا على تفاصيل القصة التي أحزنته، ويعدُّ هذا استباقاً لأنه قدم النتيجة قبل الأسباب، وبعد ذلك منح السارد الشخصية مساحة ليسرد تفاصيل القصة في أسلوب استرجاعي .

11-وفي قصة "بالعد إلى حد المد" بعد أن يمهد السارد الجو بأنه سيحكي للمسرود إليه (الأستاذ) الحكاية جبرا بخاطره، ينتقل مباشرة إلى سرد تفاصيل عن الوفد الرفيع الذي يزور معسكر الحركة قادما بدعمه وتوجيهاته

---

[1] . نفسه، ص124-125

[2] عرضحالات كباشية، ص149

الاستعدادية من القادة الكبار في امستردام، يوقف السرد قبل أن يكمل التفاصيل، ويدلف إلى الحديث عن علاقة رفيق السارد في ورشة الحركة (أُوْرُوفو) وكيف أنه يربط مصيره بمصير من جندوه، ثم يسأل السارد كيف وقع في شراك الحركة برغم خبرته الطويلة ومعرفته بشعاب البلد، ثم يعود إلى اكمال تفاصيل وفد الزيارة، ليقطعه من جديد بحكاية عم أوروفو الذي كان " يبطش بالمستضعفين من متطرفة المانديكا اللائذة بخويرات القفر الصحراوي، يصحبه رفيق طائش"[1] فيحكي أوروفو أن عمه أسرَّ إليه بما صار له ولرفيقه ذلك قبل ستين سنة أو تزيد"[2]، يوقف السرد ليعود إلى ما يجري في المعسكر من إعداد لاستقبال الوفد الزائر، ثم يعود إلى قصة الماندیكا ورفيقه، فينهيها وبعد ذلك يعود إلى سرد ما يجري في المعسكر، والموت العبثي الذي وقع للوفد بسبب القيادة الطائشة، كأنه يوازن بين قصتين لأشخاص يسعون لأهداف لا يعلمون حقيقتها، وتكون عاقبتهم هو الموت العبثي.

في هذه القصة استخدم السارد تقنية السرد التناوبي، فهو يحكي حكايتين في اللحظة نفسها، عن طريق التوقف عن الأولى مرة وعن الثانية مرة أخرى، ليعود للأولى.

1. نفسه، ص165
2. عرضحالات كباشية ، ص166

الفصل الثالث

رسم الشخصيات، وبناء الأحداث عند إبراهيم إسحق

المبحث الأول: رسم الشخصيات

المبحث الثاني: رسم الشخصيات في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق.

المبحث الثالث: بناء الحدث في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق.

المبحث الأول: بناء الشخصيات في القصة القصيرة.

الشخصيات وأشكالها وطرائق بنائها.

الشخصية لغة : المُخْتَصُّ بالشخصِ، والمُمَيِّزُ له، أو " الخَصّائِصِ الجسمية والعقلية والعاطفية التي تميّز إنسانا معينا من سواه"[1] و الشخصُ كلُ جسمٍ له ارتفاعٌ وظهورٌ؛ وغلبَ في الإنسان . أما **الشخصية) (Character** في المصطلح النقدي فهي عنصر سردي، يقع داخل البنية السردية، وتعرف بأنها طريقة سردية تنهض على وصف كائن أو موضوع ما ، أو وحدة مجردة ، بأوصاف تؤهِّله ليكون فاعلا ، يمتلك برنامجا سرديّاً. أي كل ما يسخره الكاتب لأنجاز الأحداث التي يسنده إليه ، ويحركه بناءً على تصوراته وفلسفته في الحياة. "كل مُشَارِكٍ في أحداث الحكاية، سلباً أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءً من الوصف"[2] .

إذن الشخصية في السرد هي كل ما يسخره الكاتب لإنجاز الأحداث التي يسنده إليه. وتخضع الشخصية لتصورات المبدع ، وقناعاته في الحياة ، والكون، والإنسان . وكانت من أهم العناصر في الرواية التقليدية؛ لذا عُوملت على أنها كائن حقيقي له وجود مادي ؛ فاهتم الكتاب برسم صورتها الجسمانية، وكل ملامح الشكل الخارجي. كما وصفوا حالاتها النفسية من آمال ، وآلام ، وهواجس ، ومشاعر، وغير ذلك.

والأجناس السردية (كالرواية، والقصة القصيرة...) لا تقوم إلا بوجود حدث ما، أو أحداث عدة، يقوم بها شخص ما إذ أنها لا تنهض :" بدون شخصية تقود الأحداث ، وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي .ثم أن الشخصية اسردية تعد العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى ، بما فيها الأحداثيات الزمنية المكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده "[3]. وهذا ما يعطي الشخصية السردية

---

[1] مسعود جبران ، الرائد، دار العلم للملايين ، بيروت،ط7،1992، ص467

[2] -لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر،لبنان، ط1، 2002ص113

[3] بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990 ،ص20

أهميتها والمكانة التي أنزلها فيها النقاد. لكن هذه المكانة أخذت تتضاءل في النصوص الحديثة حتى كادت تصبح عنصرا شكليا وتقنيا فقط للغة السردية تماما مثل الحوار والوصف والسرد.

الشخصة في الأعمال السردية التقليدية تعامل على أساس أنها كائنٌ حيٌّ لذا فإنها توصف وصفا دقيقا يبن ملامحها وأفكارتها وتصوراتها وهواجسها ومشاعرها . والكتاب التقليديون إذا أرادوا أن يوهموا المتلقي بواقعية التمثيل وتصوير الحياة، يرسمون ملامح الشخصيّة السردية رسما يكاد يتطابق بالشخصية الحقيقية ويستريحون! ولكن النقد الجديد لا يرى في الشخصيَّة إلا كائنا ورقيّاً ، أو دمية تتحرَّك ؛ لذلك نجد أن المبدعين المعاصرين لا يولون الشَّخصيَّة ذلك الاهتمام القديم.

أنماط الشخصية القديمة:

هناك عدة تصنيفات للشخصية السردية ولكن من أقدمها ما قدمه (أ.م.فورستر) الذي قسم الشخصية إلى الآتي:

1- **الشخصية الثانوية:** هي شخصية مسطحة ثابتة في سلوكها وفكرها في النص السردي، لا تتغير حتى لو الأحداث تغيرت. ويؤتى بها لتصوير الشخصيات الأخرى، وكشفها؛ مما يسهل على المتلقى فهمها. وتمتاز هذه الشخصية بمزايا عدة أهمها ما يلي:

أ-" إنها تدور حول فكرة أو صفة واحدة.

ب-يمكن معرفتها بسهولة ودون عناء.

ج-لا تحتاج إلى تقديمها ،أكثر من سيرة واحدة.

د- إنها لا تحتاج إلى رعاية لكي تتطور ، بل تبقى على حالها من بداية الرواية حتى نهايتها.

هـ- يمكن تذكرها بسهولة ، وبدون عناء ، بعد قراءة الرواية إذ إنها تبقى كما هي في ذاكرة القارئ .

تكون في أحسن حالاتها إذا كانت كوميدية ، أما إذا كانت تراجيدية فتصبح مملة وتبعث الضجر عند القارئ."[1] . ولهذه الشخصية مصطلحات مترادفة في النقد العربي فقد يصطلحون عليها بـ "الشخصية السكونية"، أو "الثانوية"، أو "الجامدة"، أو "الشخصية ذات البعد الواحد" أ و"المسطحة".

2- **الشخصية الرئيسية:** وهي شخصية تنمو وتتغير من جانب فكرها، وسلوكها، ورؤيتها، ومواقفها في القصة. ولها دور محوري وأساسي فيها؛ لأن نمو الحبكة يعتمد على فعالها وردود أفعالها. وقد اصطُلح عليها بعدة اصطلاحات منها: (الشخصية المتعددة الأبعاد)، أو (الشخصية المتغيِّرة) ، أو (الشخصية الدينامية)، أو (الشخصية المحورية)، أو (الشخصية المدورة)، أو(الشخصية المعقدة)، أو (الشخصية المتحركة)، أو (الشخصية المكثفة). "وسواء أكانت الشخصية ... رئيسية أو ثانوية فهي وسيلة بيد الكاتب لتجسيد رؤيته، والتعبير عن إحساسه بواقعه"[2].

ونجد في الكتب النقدية التي تناولت دراسة الشخصية السردية أشكالاً أخرى، وتصنيفات تفصيلية جلها تدور حول الشخصية الرئيسية، نسرد بعضها فيما يلي:

1-الشخصية الإشكالية: هي الشخصية التي تُظهر دوماً تصادمها مع القيم الموروثة البائدة أو مع الواقع ،فلا تستطيع الائتلاف معه ، فتعيش في منطقة معزولة عنه.[3].

2- الشخصية الايجابية: وهي الشخصية التي تمتلك إرادة وتسعى لتغيير العالم نحو الأفضل فهو البطل"المنتمي لعقيدة أو أيدلوجيا تؤطر أقواله وأفعاله ويسهم في التغيير "[4] .

3-الشخصية السلبية:وهي الشخصية التي تهرب من المواقف. إمَّا لعجزٍ ، أو لمروره بتجربة قاسية"[5]

4-الشخصية العميقة: وهي شخصية " تشكِّل عالما شاملا ومعقداً تنمو داخله القصة، وتكون في معظم الأحيان ذات مظاهر متناقضة"[1] .

1- هويدي محمد عبدالحسين ،تحولات الشخصية في روايات عبدالرحمن منيف،رسالة ماجستير،جامعة بغداد،1998،ص14

2- سماحة فريال كامل ،رسم الشخصية في روايات حنا مينا، المؤسسة العربية للدراسات والنشرن بيروتن ط1ن1999،ص27

3- ينظر :البناء الفني لرواية الحرب في العراق ص110.

4- رسم الشخصيات في روايات حنا مينه ص25/24.

5- رسم الشخصيات في روايات حنا مينه :25/24.

5–والشخصية السطحية : هي ما "تقتصر على سمات قارَّة محدودة، وهذا لا يمنعها من القيام بأدوار حاسمة في بعض الأحيان"[2]

6– الشخصية النموذجية:وهي الشخصية التي يرسمها الكاتب "بوصفها ممثلة لطبقة من الطبقات ، أو لجيل من الأجيال ليبرز فيها اتجاهات تلك الطبقة"[3] وهي تمتاز بأنها تختزل مميزات الجهة التي تمثلها

7–الشخصية النمطية:وهي الشخصية تتسم بصفات واضحة وتنحاز بصورة مطلقة إمَّا إلى الخير، أو الشر.إلى الحق أو إلى الباطل.[4]

8–الشخصية الفردية، أو(الشخصية الرمزية)**:** هي شخصة غيبية، أوخرافية، أسطورية، أعلى من الإنسان الطبيعي، مشكلة من العالم الواقعي، والعالم الماورائي، فهي أقرب إلى شخصيات الملاحم الكبرى والأساطير. وتسمى بـ(الشخصية المفترضة)أيضاً.[5] .

9–شخصية الخيط الرابط(ficelle): وهي من الشخصيات التي تكون خاضعة للحبكة.ويسميها هنري جيمس بالخيط الرابط ، لأنها لا تظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث"[6]

10–الشخصية السيكولوجية: وهي شخصية تخضع للحبكة السردية وتختص بالسرد النفسي، وتؤتى بها لإبراز خصائص الشخصية هذا الاصطلاح يعود إلى هنري جيمس.[7].

أنماط الشخصية الحديثة (نموذج غريماس):

بعد اكتشاف "بروب" للوظائف، وتوزيعها على (شخصيات أو ممثلين، أو فواعل)، وتطوير نموذجه من قبل كلٍ من: بريموند، وبارت وغريماس؛ بدأ "التقليل من أهمية نوعية الشخصيات وأوصافها؛ ذلك أنَّ ما هو

1- بنية الشكل الروائي ، ص:216/215.
2-نفسه، ص216/215.
3- رسم الشخصيات في روايات حنامينه، ص31/30
4- ينظر:تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف ص18.
5- نفسه، ص 19..
6- بنية الشكل الروائي، ص216
7- ينظر:بنية الشكل الروائي، ص216 ومستويات دراسة النص الروائي، ص80.

أساسي هو الدور الذي تقوم به. وهكذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها، ونوعية هذه الأعمال"[1].

وغريماس استفاد من دوائر "بروب" فقد أخذ منه (التحليل الوظيفي) ، وأخذ من (سوريو) جدول "الوظائف المسرحية"؛ فطوَّر نموذجيهما وحدَّد مفهوم الشخصية، ومنحه تماسكاً شكلياً، ووسَّع من مجال اشتغاله، فـ"جعله قادرا على استيعاب خطابات أخرى غير الخرافة والمسرح والأسطورة؛ والانسحاب بالتالي على عموم الخطابات السردية والأدبية" وقدَّم من خلاله "فواعله" الستة الأساسية، وقسَّمها تقسيما زوجيا. فالفواعل (Actant) ، أو الممثلون، أو الشخصيات الفاعلة بحسب غريماس هي:

1- **الذات(البطل):** ويقصد بها الذات أو القوى التي تسعى إلى تحقيق الرغبة. فالذات "عامل أو دور أساسي في المستوى العميق لبنية السرد في نموذج غريماس، والذات (التي تشبه البطل عند بروب ، والأسد عند وسوريو) تتطلع نحو الهدف . وفي المستوى السطحي للسرد فإنَّها تتحقق في شخصية الممثل الرئيسي، أو النصير"[2]. البطل أو الذات هي الشخصية تحرك الأحداث، والعلاقات ، وتكون المحور في النص السردي.

2- **الموضوع أو الهدف:** هو ما "تسعى نحوه الذات"[3] أو البطل.

3- **المرسَل إليه:** وهو"الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف"[4] و"يمثَّلُ عادة بواسطة الأميرة"[5]. أو دائرة فعل الأميرة ووالدها عند بروب، والشمس عند سوريو.

4- **المرسِل:**هو الذي يمنح القيم، ويرسل الذات في مسعاها نحو الموضوع (الهدف)، فهو"عامل مستقل، وثابت، ودائم في السرد.(وظيفته) عقد الاتفاق مع الذات (البطل)،على تنفيذ مهمة البحث، ومكافأتها بعد إتمام مهمة البحث. يمكن أن يكون المرسَل فرداً (كما في حال الثأر أو الانتقام)، أو مجتمعا تفرض قيمه على البطل الدفاع عن العدالة عندما تتعرض للخطر."[6] ويقابل الباعث عند بروب. وعند سوريو هو الميزان الذي يُحدد بأنَّه(الحكم أو المكافىء الفاعل للخير والمنشىء للقيم) .

5- **المساعد أو المعين:** هو الذي يساعد الذات (البطل) وهو ما يقابل (القمر) عند سوريو.

6- **الخصم أو المعيق:** يقاوم البطل يتسبب في المصائب التي تحل به أو بشخص آخر."[7] فهو شخصية رئيسية خسيسة، عدو للبطل، قادرة على القيام بأعمال شيطانية أو مذنبة.و واحد من الأدوار الرئيسية السبعة التي يمكن

---

[1]-بنية النص السردي،50

[2]-المصطلح السردي،ص224

[3]- نفسه، ص163

[4]-بنية الشكل الروائي،ص219

[5]- المصطلح السردي،ص214

[6]-معجم مصطلحات نقد الرواية،ص150

[7]-نفسه ، ص244

أن تتقمصها شخصية(في قصة خرافية) وفقا لـ(بروب)، و (وشبيه بالمريخ عند سوريو)– يقاوم البطل يتسبب في المصائب التي تحل به أو بشخص آخر."[1]. هذه الشخصيات الستة من خلال تفاعلها مع بعضها تنتج ثلاث علاقات، والعلاقات التي تربط بين العوامل (أي الشخصيات) هي على النحو التالي:

1– **علاقة الرغبة :** وهي علاقة تربط بين البطل (أي الذات) وما يرغب فيه، وهو الموضوع.

2– **علاقة التواصل:** وهي العلاقة التي تربط بين المرسل والمرسل إليه.

3– **علاقة صراع:** وهي العلاقة التي تنشأ من صراع المعيق مع المساعد‘ قد تؤدي إلى منع (الرغبة والتواصل) أو تحققهما.

فالمرسل يرسل الذات للموضوع ، ويتواصل مع المرسل إليه الذي يؤول إليه الموضوع أخيرا. والمساعد يساعد الذات للوصول إلى الموضوع، ويصارع المعيق الذي يعترض الذات في سعيها نحو الهدف وهكذا. فمحور الرغبة يربط بين الذات والموضوع، ومحور التواصل يربط المرسل بالمرسل إليه، ومحور الصراع يربط بين المساعد والمعيق.

---

[1]-ينظر المصطلح السردي،ص244

رسم الشخصيات في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق

لم وقع الحدث؟ إنَّه سؤال عن المغزى، ولا يمكن الإجابة عنه ما لم نتعرَّف على الذين قاموا بالحدث أو تأثروا به للوصول إلى الدافع الذي حفزهم لفعله. قد يقوم بالحدث شخص، أو عدة أشحاص، من خلال معرفتهم نستطيع أن نكيّف الحدث، ونحصل على الدلالة؛ لأنّ الحدث لا يكتسب دلالته في السردية إلا إذا عرفنا فاعله حالته النفسية، والجسدية ومشاعره لحظة وقوع الحدث، و دوافعه لذلك. هذه الأشياء لا تنفصل عن الحدث لأنها هي التي أوجدته، وإلا أصبح خبرا عاديا، وليس حدثا سرديا. و ليس واجبا أن نعرف الشخصية بكل أبعادها، وإنما تكفي معرفة القدر الذي يجعل الحدث مقنعا فحسب .

فيما يلى نرى كيف رسم إبراهيم إسحق الشخصيات في قصصه القصيرة، هل استطاع أن يصنع شخصيات حية ومجسدة ومتميزة عما عداها كما ينبغي أن تكون ؟ هل هي مقنعة ومتفاعلة مع من حوله، ومع الزمان والمكان، ما معالمها ؟ وما مكانة الفرد دوره في المجتمع الريفي الذي حصر مشروعه الإبداعي فيه؟ هل هي واقعية لها صلة بالواقع الخارجي أم أن لها واقعا خاصا؟. هل هي محفزة في أفعالها وسماتها بحيث تحفز المتلقي ليتوقع ما تفعله ، وتبقى في ذاكرته؟ هل الشخصيات الثانوية لها خصوصية إنسانية وحضور في سيرورة السرد وتماسكه؟ هل يتوقف السارد فيرسم الشخصية عن طريق السيرة الذاتية ثم يجري على يديها الأحداث أم يجعل وصف الشخصية متقطعا وممتزجا مع الحدث.

إن البطل بمفهومه الكلاسيكي أي (البطل الخارق) كما في الملاحم والروايات القديمة قد اختفى في أعمال إبراهيم إسحق السردية ، وهكذا الأمر في السرود الحديثة كلها تقريبا، وتغير مفهوم البطولة.

ومما يجدر الإشارة إليه هو أن الشخصيات الرئيسية في بعض قصص إبراهيم إسحق القصيرة من آل كباشي، ففي مجموعتيه القصصيتين "حكايات من الحلالات"، و"عرضحالات كباشية" على التوالي نجد أن

الشخصيات الرئيسية تنتمي لآل كباشي والقصص هي: (ملوك سوق القصب، تخريجات على متن الظاهرية، بدائع، ومطاردة السيدة العجوز، وبئر أولاد أبوقطاطي، والجد، وعنتريات المقدات) . إنتماء هذه الشخصيات لآل كباشي يجعلهم معروفين للمتلقي من حيث البعد الاجتماعي والبعد الأيدلوجي، فالسارد ليس بحاجة للتركيز على هذه الجوانب، فهو بمجرد أن يذكر اسم الشخصية يتذكر المتلقي بأنه قابلها في أكثر من مكان، وتتبعه في أكثر من قصة ورواية، يعرف أعمامها وأخوالها، وتدرجه في النمو والدراسة، وترقيه في المناصب؛ ولذلك فإن كانت الشخصية من آل كباشي– وهي أسرة ممتدة، – فإنَّه لا يرهق نفسه في رسم الشخصية في نص واحد؛ لأن الشخصية نمت أمام أعين المتلقي، يشاهدها مرة ساردا ومرة شخصية ثانوية ، قد قابلها في أكثر من عمل، منذ الطفولة والصبا والشباب والكهولة. شخصيات يعرفها المتلقي ويعرف تاريخها وأسرتها ومواقفها السابقة. وإذا كانت الشخصيات الرئيسية من خارج آل كباشي فإنَّه يعوض عن ذاك بالظهور الطاغي للسارد حتى يشعر المتلقي في بعض الأحيان أنَّ البطل هو السارد ذاته.

آل كباشي ودور إبراهيم إسحق:

من يقرأ سرود إبراهيم إسحق يكتشف بأن هناك عالما كاملا مترابط الأجزاء من حيث أماكنه وشخوصه، يقول في إفادته: " أظنني طمحت مبكرا إلى صنع هيكل تراكمي لعملي المتخيل، لا تتناثر فيه الأعمال السردية القصيرة والطويلة، ولكن تتشابك لإقامة عالم يبدأ بمحيط ضيق ولكنَّه يتوسع باستمرار مع احتكاك شخوصه بعوالم أخرى خارجه"[1]. وقد ابتدع هذا العالم بناء على إفادات آل كباشي أنفسهم، عالم تكون من رواياتهم ورؤيتهم للبيئة المحيطة بهم أي كافا ودارفور كلها بل السودان والعالم، فالكاتب يصوغ هذه الروايات والرؤى بأسلوبه في سروده القصصية والروائية "أما المعرفة بالأحداث، والأفكار في هذه المسرودات، فهي ملك للوعي القاصر والتحيزات الخاصة بآل كباشي الرواة"[2].

1- إبراهيم إسحاق إبراهيم، إفادة في منتدى السرد، جريدة الأيام، 2007/3/24م

2- نفسه، 2007/3/24م

وآل كباشي أسرة ممتدة، بل مجموعة أسر تنتمي إلى جد واحد، تسكن منطقة كافا، ويؤكد على سعة الأسرة هذا المقطع من . " ماذا تفعل بخاطرك يا عثمان الثمان والأربعون ساعة التي لك في كافا؟ أسائل نفسي ولا أتلمس حلاً... فلن تستطيع أن تركب الجمال والحمير والخيل لترى أطراف العشيرة المترامية في **أم** تنادل، وأم هشابه، والسمرايات، وكليمندو.."[1]. ونجد بعضها في الخروبات، والدكة، وتندلتي السلاطين(الفاشر)، وبعضهم في أمدرمان، و شندي، وقد نجد بعضهم في أي بقعة من بقاع الأرض بسبب العمل. وكما أنهم يتوزعون في مناطق مختلفة داخل السودان ، فإنَّهم يمتزجون مع عناصر سودانية أخرى "العام قبل الفائت في تندلتي السلاطين، وفي حوش بابكر ولد بحر ود الكباشي، نسهر بأنس لا يخلص قبلما نغادر باكرا إلى كافا... يهفو قلبي إلى تلك البقعة العجيبة من الكون حيث يزوج جدي جاد السيد الجعلي جدَّتي الشَّامة بنت جاد السِّيد من جدِّي حميد الدين الجوَّاب ودَّ الكباشي، فننتج أنصاف كافاميين، وأنصاف جعليين"[2] .

آل كباشي.

جيل الأجداد: (ذو النون ، مصطفى، فضيلو، عبد المطلب ، بكر، تسة، نور الشام).

جيل الآباء: (عبدالقادر، عمر، بابكر ، سعدالدين، البشرى، خليل، حسان، وحمدان كلتومة، وأم عجب، وستنا ... إلخ

جيل الأبناء: (سيد، ومسعود، ابنا خليل، و جليل وجليلة وعثمان أبناء مصطفى الكباشي، وعبدالغفار بن حسان،، حازم...ألخ

جيل الأحفاد: (المقداد، وعماد، وكامل. والمنصور...ألخ

السمات التي منحها الكاتب لآل كباشي:.

1- يتميز آل كباشي بشعور طاغ بالمسؤولية.

1- ناس من كافا، ص144

2- عرضحالات كباشية، ص98

2– احترام التراتبية الاجتماعية والاختصاص.

3– توارث القيم والتمسك بها أينما ساروا.

4– تماسك أسري، وارتباط بالمنطقة.

التدرج في بناء الشخصيات:

نموذج شخصية المنصور

إذا كانت الشخصية الرئيسية من آل كباشي فإن الكاتب لا يفاجئُنا بها لأول مرة ويسند إليها إنجاز أحداث مفصلية، وإنما يقدمها لنا على دفعات متدرجة من خلال الروايات والقصص القصيرة باعتبارها شخصية ثانوية، فتتكون ملامحها العقلية والجسدية حتى إذا استوت ملامحها؛ يجعلها في عمل ما شخصية محورية، من ذلك شخصية (المنصور) حيث إن المتلقي يجده في رواية " وبال في كلميندو" باعتباره صبياً يُسند إليه الخدمات الصغيرة، بينما أعمامه شاكر، والأمين الزين، وجليل يقومون بالمهامات الكبيرة، فقد كان يربط حمير الضيوف المدعويين إلى الوليمة التي أقامها آل كباشي احتفالا بمقدم (أنقابو) ابن عم صهرهم (الفكي البصير)، و نقرأ أيضا في الرواية أن " المنصور صبوا الغسول للمعزومين، وتجاوروا إليهم بالشراب"[1]. وفي موضع آخر يقول السارد " ألتفت إلى المنصور وجماعته... شغلكم يا أولاد .. أنا ماشي أنوم"[2].

برغم أنَّه من الصغار الذين يسند إليهم الأدوار الصغيرة إلا أنَّه من خلال هذه المقاطع يمتاز عن البقية ، لذلك ذُكر دونهم، ووصفت بقية الصغار على أنهم مجموعته وناسه، وما ذاك إلا لتميزه، هو التميز هو الذي أهَّله ليكون مرافقا معتمدا لدى المتعلمين من آل كباشي الذين يأتون إلى زيارة أهلهم، أو يأتون لإنجاز مهمة عمل رسمية، فعندما أصبح طالبا في الثانوي نجده يرافق عثمان في" قصة سفر ست النفر بت شيل فوت" في زياته، ونعرف أنّ اسمه المنصور بن جليل بن عمر بن مصطفي الكباشي، يصفه عثمان الذي جاء زائرا إلى كافا، وأخذ

1- وبال في كليمندو،ص51

2- نفسه ، ص53

المنصور يرافقه ويساعده قال عنه " منصور ولد جليل جاء بدفاتري وأقلامي. ولد لمَّاح فيه من لماحيات مصطفى ومهاجر والنعمان أجدادي غفر الله لي ولهم آثار ملحوظة.. سيواكبني في مشاوير الإحصاء الاجتماعي الذي جاء بي. سنرحل من مؤسسات الدكة كتفا إلى كتف يدلني ويناولني، يسأل مالم أسأل، ويكشف ما يغفلون أو يخفون.. أدري كم يعجبه ذلك... أراه يمني نفسه بأنَّ عمي عثمان يجب أن يدرك بأننا في ثانوية الدكة قد تعلمنا كما تعلموا في المداين، من لوري إلى لوري ذاهبين قادمين.. أراجعه في نفسي فمن يغالطك يا ابن أخي؟"[1].

و يقوم بدور مشابه مع عماد عندما قدم في مهمة رسمية في قصة "محنة حميدة بت حمودة ولد بسوس" 2001م، حيث اعتمد عليه عماد في معرفة ما يجري في كافا , خاصة قصة أخبار الشاب الذي أساء إلى معراقي مجهول فسلبه رجولته، واختفى مما جعله يجري وارءه في بلاد الله ولا يجده، فأصبحت كافا كلها مشغولة بالحدث، خاصة أنَّه قد تزوج من حميدة بت حمودة، وقد عزم أهل البنت على فسخ زواج ابنتهم من ذلك الشاب. يقول السارد عماد وهو لما يصل إلى البيت " ماكنت لأكسب حظين حسنين أن أتفادى بصعوبة عند الزاوية على الشارع الرابع المنصور ولد جليل خافضا رأسه، يرمي بخطوات لعلها ثلاثة أرباع المتر، نازلا إلى السوق.. بعد السلام والسؤال عن الأهل فردا فردا، فتحت الباب الثاني وجعلته يصعد إلى جانبي .. ترددت قليلا لكنني حزمت أمري وسألته– يا المنصور، وين فخر ولد خضر العصرنجي؟[2]. وظل السارد يستفسر عن الحادثة لكن بحذر، ولئلا يقع فيما يخشاه اكتفى من الإسئلة " أخجلني المنصور فلم أسأل أحدا من آل كباشي طول بقائي بينهم"[3]. يراقبني المنصور كأنَّه يقرأ غبائي حيلة سخيفة من حيل ضباط التحريات... ثم توكل على ربه وزادني معلومة"[4].

المنصور ظهر منذ صغره باعتباره شخص يمكن الاعتماد عليه، والثقة فيه، يقوم بالواجب بأكثر مما يطلب منه، يسند إليه البشرى متابعة خدمات الضيوف ثقة فيه، ويستعين به عثمان في عمله، ويسترشد به في مطلوبات زيارته، ويعتمد عليه عماد في معرفة تفاصيل محنة حميدة بنت حمودة ولد بسوس؛ لأنَّه يأمنه، ويثق في

---

[1]- ناس من كافا، ص147
[2]-ناس من كافا ، ص226
[3]- نفسه ،ص228
[4]- نفسه، ص229

رواياته؛ لذلك لا يعجب المتلقي عندما يعتمد الكاتب فيجعله شخصية رئيسية في "تخريجات على متن الظاهرية" ويظهر من خلاله مذهب الظاهرية، فمن خلال المنصور عرفنا المذهب الفقهي لأهل كافا، والمنحى السياسي، وخطط الكبار في صناعة الصغار، والتزام الصغار بخطط كبارهم. هذا التميز نلمحه أيضا في قصة "بدائع" عندما صيره الكاتب ساردا، وهو منصب أكبر من الشخصية الرئيسية عند إبراهيم إسحاق، لأنه يقوم على كاهله الرؤية السردية، وأي رؤية؟ إنها رؤية أهل كافا الذي نذر الكاتب نفسه معبرا عن رؤيتهم ورواياتهم. في هذه القصة نجد أن عثمان يعتمد على المنصور في الاستشارات القانونية وهو لما يتخرج من الجامعة، وقد أدى ما طُلب منه على أكمل وجه. وفي قصة "المعلوم من العافية بالضرورة" نجد أنَّه قد أتقن القانون وأصبح يستشار في قضايا أهل كافا وغيرهم في تندلتي السلاطين، وبذلك قد حقق هدفه وهدف أهل كافا الذي أشار إليه في قصة البدائع بقوله :"أول ما بدأوا مشاغلتي بتلك المساخر الصغيرة أوضحت لهم أني جئت من كافا لا لشيء غير أن أتقن صنعة القانون الذي يتحدثون عنه. جدي عبدالقادر، وجدي عمر، وحاج أحمد، يلوكونه ليل نهار؛ لكي أعود فأقعد لهم في تندلتي، فإما صرت محاميا، وإما أصبحت ممثلا للنيابة، وإما فتحت مكتبا للمحاماة ولبست الروب الأسود، وتشمرت لقضايا الكافاميين وغيرهم من أهل الضهاري"[1]. طبيعي أن تكون هذه عاقبته. فالمنصور منذ أن عرفناه كان شخصا يمكن الاعتماد عليه منذ أن كان طفلا في "وبال في كليمندو" وصبيا في "سفر ست النفر بت شيل فوت"، و"محنة حميدة بت حمودة ولد بسوس"، وشابا في كل من: "تخريجات على متن الظاهرية"، وقصة "بدائع"، إنَّه شخص ذكي وملتزم، وثقة يمكن الاعتماد عليه. هذه الملامح الشخصية لم تتكون في عمل واحد، وإنما تدرج الكاتب في بنائها في مجموعة من الأعمال السردية، وهذا يؤكد أنَّ العالم السردي لإبراهيم إسحاق عالم متشابك يتكون من أجزاء يدعم بعضها بعضا، أجزاء تكون وحدة منتظمة، لا تكتمل معرفة الكل بدون المرور على بقية الأجزاء، ولا تتضح صورة الجزء إلا في أطار الكل.

1- عرضحالات كباشية، 69

2- نموذج شخصية مسعود:

"مسعود أكثر آل كباشي تكتما وحذرا" [1]

مسعود شخصية مهمة جدا، لأنَّه خير من يمثل آل كباشي، وأهل كافا دونما زيادة أو نقصان؛ لأنَّه أكثر الأشخاص حضورا في النصوص القصصية، إنَّه تاجر جوال، ينتقل ببضاعته بين مدن السودان المختلفة، خاصة بين الخرطوم وكافا، ولم ينل قدرا كبيرا من التعليم المدني كما حظي به (عثمان، والمنصور، والمقداد، وعماد، وبابكر والقاسم، وأبوزيد ..إلخ) فهو لم يتجاوز الثانوي، لكنه قد درس العلوم الدينية في كافا مع مولانا البصير وغيره، وعاش تحت كنف العائلة الكبيرة بعد وفاة والده خليل؛ ولهذا فإنَّ رواياته، و رؤيته تمثل رؤية آل كباشي و أهل كافا، فإن المتعلمين من آل كباشي خاصة الذين يسكنون خارج كافا قد تأتي رؤيتهم متأثرة بما تعلموه، وببيئاتهم المحيطة، فإن الإنسان يتأثر بما يتعلمه وبما يحيط به .

أشار البحث إلى أنَّ حضور مسعود في القصص كثيف؛ ذلك لأننا نجده كشخصية رئيسية، في قصة "ملوك سوق القصب"، وفي قصة " رواغ على درب السمبرية".

وشخصية ثانوية في كل من : قصة "سفر ست النفر بت شيل فوت"، و"عنتريات المقداد ولد جليلة"، وقصة "تخريجات على متن الظاهرية"، و"عشاء المستر ماكنيل".

وساردا في كل من: قصة" الحلول عند القيزان 17" المكتوبة سنة 1978م،"سبحات النهر الرزين" المكتوبة 1981م، و" وراعيات عنز كردفاليات" المكتوبة عام 1999م.

وفي " عنتريات المقداد ولد جليلة" التي كتبت عام 2002م ، مسعود لم يكن شخصية رئيسية، ولكن لأن البطل (المقداد) ابنه يعود بنا السارد إلى الوراء فنعرف الخلفية التاريخية لمسعود، لنعرف سرَّ العلاقة التي تربط بين السارد ومسعود، وأنَّ هذه العلاقة هي التي ربطت بين السارد والشخصية الرئيسية، ومنحتها القوة والمعنى، يعود بنا إلى لحظة وفاة والده فيقول سيد وهو أخ مسعود الشقيق عندما وصل إلى المدرسة، وقصوا عليه ما فعله

1.ناس من كافا، ص165

ابن أخيه المقداد كيف أمسك يد أستاذه شادي حتى كاد يكسرها:" قصُّوا علي ما حدث. المقداد أرسلوه إلى البيت، لم أتبادل كلاما كثيرا مع المدرِّس شادي لكنني اعتذرت له بأمانة لا لبس فيها (هذه الحادثة) كأنَّها تعيدني جذبا إلى ذلك الصباح الحزين قبل خمس وثلاثين سنة، عمي عبدالقادر، وخالي حمدان، وخالي حماد كانوا جلوسا حوله يودِّعونه، وأنفاسه الثقيلة تكاد تشرخ آذاننا، أنا ومسعود نتكوَّم عند باب القطية من الخارج، ننشج في خفوت، ونتنفض بالهمِّ له ولأنفسنا؛ اليتامى الذين لمن يتركهم، أطلَّ عمي عمر برأسه ونادانا إليه، كان وجهه منهكا، وملامحه تسوح في بحر العرق، ولسانه ثقيل، ثقيل يغالبه. سمعناه بتعب وهو يحاول أن يحرِّك عينيه إلى وجهينا: مسعود، أمَّك وأخوك الصغير، أمنتك ليهم، كن اتقابلنا يوم القيامة بسألك منهم. سيِّد، مسعود دا أمَّنتك ليهو. وادعتكم الله! الله!"[1]. هذه الخلفية التاريخية الاسترجاعية مهما جداً؛ لأنَّها تكشف أنَّ علاقة السارد بالبطل ليست علاقة عادية، إنَّها مرتبطة بالماضي (وصية والده المرحوم)، ومتجذر في الحاضر في ثقافة كافا حيث (إنَّ العم هو الذي يربي تلك هي القاعدة المسلوكة، وهذه مسؤليتي)[2].

في هذه القصة نكتشف عدة أمور. أولا أن ابني خليل (سيد ومسعود)، عاشا حياة اليتم؛ هذااليتم فتح الطريق لتكون رعاية مسعود من قبل الأسرة الممتدة، خاصة مجموعة الأعمام والأخوال، وهذا يجعل انتماءه لعائلة كباشي أوثق، وتشربه لقيم المجتمع أعمق؛ لإنَّه ينتمي نسبا إلى آل كباشي، وينتمي إليها جميعا من حيث التربية، فهم جميعا ربوه وعلموه وزوجوه، ولم يُشعِروه بالفقد، وعاش بينهم طول عمره؛ ومن ثَمَّ فلا غرابة إن جاءت رواياته مطابقة، ورؤيته موافقة ومعبرة عن رؤية آل كباشي.

إنَّ مسعود حيثما ورد ذكره ، يطفو على السطح بأنَّه تاجر جوال، وأنَّه سائق، أو مع اللوري النيسان أو الهينو، أو يسند إليه أعمال لها علاقة بالرحيل والترحال. ففي "عشاء المستر ماكنيل"2006م، كان مع الوفد أولئك الذين أتوا ونزلوا عند بابكر ولد بحر ودالكباشي، في تندلتي السلاطين، وقد أسند السارد إليهم المهام التي تناسبه فقال: " المال الكباشي الآن يسند أهل الضيافة أينما تقع الضيافة؛ في شندي أو أمبدة، أو نيالا، أو تندلتي، أو في

1- حكايات من الحلالات، ص136-137

2- نفسه، ص139

الدكة. والمواصلات على كتوف مسعود، وسعيد، وحازم"[1]. وفي "محنة حميدة بت حمودة ولد بسوس" المكتوبة عام 2000م، أثناء سلام السارد (عماد) لأهله وتفقدهم في كافا، يشير إلى أنَّ "مسعود كالعادة مع النيسان لا يعلم به أين يسير إلا خالقه"[2].

وفي (سفر ست النَّفر بت شيل فوت) 1997م، يبدو أنَّ السارد نزل في بيت مسعود، فهو زوج أخته جليلة بنت عمر بن مصطفي بن الكباشي، لسبب ما عثمان نزل عند أخته جليلة التي تحكي للسارد قصة (ست النفر)، فبينا هما كذلك " المنادي ينادي عند الصبيان... ياجليلة، ياجليلة، صوت مسعود بالتأكيد... نهضت أختي إلى زوجها غير متلهفة، وأنا غرقت في حسرتي.. ألا يأتي مسعود من السفر إلا هذه اللحظة؟ مددت ساقي وانسطحت على ظهري أرقب البدر العاطل يدخل ويخرج بين السحابات البيضاء يتسكع، في خاطري أم عيالي، والأولاد يعبرون لوهلة حتَّى جاءني مسعود يسدُّ عليَّ الفراغ، ما شاء الله كالهرازة... قافزا من رقدتي اعتنقته وغبنا في السلامات ، وسؤلات الحال والعيال وأخبارنا وأخباركم... قادمٌ هذه المرة من بئر العطرون بشحنة في طريقها إلى الضعين. واللوري والمساعدية والعتالين عند القهاوي يستجمون في صلب الليل قبل أن ينطلقوا الصباح.. جمعت صبَّارة الشاي، وكوبتي، وخرجت فتركت له بيته، وأهله"[3].

هنا نعرف أن مسعودا رجل كبير القامة، وأنَة يمتلك اللوري، ويتاجر ما بين العطرون والضعين. هاتان الصفتان تستمران مع مسعود في معظم أماكن وروده، فهو تاجر جوال، وشخص كبير القامة، لتضاف صفات أخرى إليها لاحقا.

وفي قصة " **ملوك سوق القصب**" التي كتبت عام 1974م، وهي المرة الأولى التي نقابل فيها مسعودا، لم نتعرف على ملامحه الخارجية لكن، نكتشف أنَّه تاجر في سوق القصب، وأنَّه يتسم بنوع من التحدي والتمسك بما يراه، حيث أنَّ أهل السوق " ذكروا له كل الظروف ضد تربابة الديك، فكأنَّه لم يسمع لهم أبدا..."[4] ونستخلص

1- نفسه، ص189
2-ناس من كافا، ص228
3- عرضحالات كباشية ، ص144
4- نفسه، ص29

من خلال متابعة الشخصيتين الرئيسيتين (مسعود والديك)، حقيقتين مهمتين يبرزهما الخطاب السردي، وهما من حقائق الطبع البشري، الحقيقة الأولى: هو "أن الرجل الكبير أيضا تتداخل عليه المسائل لمجرد أنَّ أولاده، والناس بعيدون عنه" فيفعل ما لا يليق بالكبار. والحقيقة الثانية:" أنَّ كلّ مدلّل سيأتيه زمان يصعب أمره على الناس حتى الذين يدللونه"[1].

أما في "**الرواغ على درب السمبرية**" ، فإن مسعود شخصية رئيسية أيضا . نجد فيها الصفة التي وجدناها في (ملوك سوق القصب 1974م)، وهي (التحدي والتمسك بما يراه)، ونكتشف أنَّه يخطط لحياته بذكاء في نار هادئة، يقول لأم عجب " ما برجع من السويتو ، ولو ناس الدكة ديل كلهم شالوا عليَّ السلاح"[2]. و تقول عنه أم عجب :"مسعود رجل قاهر.."[3] ، ومع ذلك عندما تواجهه خالته وتؤنبه بسبب مشاغلته لنساء السوق نلحظه " وهو منكسف... منكمش في الجلابية، والملفحة كأنَّه ليس بداخلها" وهذا يؤكد بأنَّه رغم قوته البادية وتحديه إلا أنَّه يحترم كباره ويستحي من أخطائه، ونعرف أشياء أخرى منها "أن يده ديمة على الدركسون، والأخرى على الطبلون تبعثر في التسالي والفول... يقرقش كالفار المبتلي... أم العمدة سافرت معه مرة إلى الجنينة فصارحته بأنَّه ما صار مثل التور إلا من هذا المرض بالتسالي والفول ليل نهار كأنَّه الجقر الذي يسميه به المساعدية"[4]. من هذه الفقرة نكتشف بعض ملامحه الجسدية فهو ضخم لدرجة أنَّ المساعدية أطلقوا عليه لقب (الجقر)، أكبر أنواع الفئران، لذلك نستطيع أن نقول إنَّه أطول الرجال وأضخمهم، وهذه الصفة تتفق مع ما وصفه بها عثمان في "سفر ست النفر بت شيل فوت" عندما قال: " جاءني مسعود يسدُّ عليَّ الفراغ، ما شاء الله كالهرازة."، وبرغم أنَّه أصبح يمتلك لوري يتجول به في تجارته إلا أنَّه لم يتخلق بأخلاق سائقي العربات، فلم يتسلى في سفرياته بغير (التسالي)، فلم يتعاط الشراب كبقية السائقين، وأقصى مغامراته النسائية أنَّه شاغل نساءً في سوق الدكة فقالت له أم عجب : " ياوليد عينك طايرة... يمكن في الديوم محل التمشو أيَّام وأيَّام دي تتبع السَّواقين

---

[1]عرضحالات كباشية ، ص28

[2]- نفسه، ص176

3. ناس من كافا، ص176

[4]- عرضحالات كباشية ، ص173

السُّفهاء وتجي لعيالك بمرض؟ – لا يا أم عجب... الله يستر علي وعليكي... دا ما بحصل مني"[1]. وهذا الالتزام الذي قدمه لأم عجب لم يكن كلاما من أجل الخروج عن المأزق، إنَّه التزام قيمي نجده لاحقا في قصة سبحات النهر الرزين عندما يلحظ أنَّ نساء المقاهي، أو عاهرات الطريق يحملن أبناء يشبهون السائقين يتهامسن معهم، يقول: " الهمس عن العيون والسنون والخدود والكلام التحت تحت أزعج أبوي عبد القادر الذي يربض بدا"(ص43)، فهو ملتزم بالقيم التي استقاها من كافا، بل إنه جعلها معيارا يزن بها الوقائع والموافق التي تواجهه في أسفاره

رسم السارد شخصية مسعود بكل أبعاده ففي البعد المادي رجل شاب متين البنيان، متزوج من زوجتين وله أبناء، وفي البعد الاجتماعي فهو ينتمي إلى آل كباشي تلك الأسرة العريقة التي تنتمي إلى كافا فهو ينتمي إلى الريف، بكل ما فيه من تحولات ومشاكل، وينتمي إلى طبقة التجار ثم السائقين، وهي طبقة لها عاداتها وثقافاتها وأخلاقياتها، ويبرز أثر هذا الانتماء بوضوح في قصة "راعيات عنز كردفاليات" وانعكس هذا الانتماء في تصرفاته وأفعاله، ومواقفه. أما البعد النفسي فظهر في كثير من النصوص ف"مسعود أكثر آل كباشي حذرا"[2]، ويتسم ب(التحدي والتمسك بما يراه)، في ملوك سوق القصب، ورواغ على درب السمبرية، ويخطط لحياته بذكاء ويتمسك بخططه " ما برجع من السويتو ، ولو ناس الدكة ديكلهم شالوا عليَّ السلاح"[3]. وهو رجل قاهر كما تراه أم عجب (مسعود رجل قاهر..)،

أما الجانب الأيدلوجي فيظهر من خلال الكتب التي درسها والكتب التي يجلبها لأهل كافي، وهي كتب دينية في الفقه المالكي ووكتب الأحاديث خاصة (الصحاح الستة)، وكتب التصوف إلخ.. فهو سني مالكي صوفي أنصاري. هذا البعد الأيدلوجي سيطر على نظرته للحياة وللناس، وانعكس على أخلاقه.

بعد أنْ أكمل الكاتب بناء شخصية مسعود، و أصبح مؤهلا ليقوم بعبء السرد جعله ساردا يقدم رواية آل كباشي، ورؤيتهم للحياة والإنسان والكون، يكشف من خلال سرده عن علاقاتهم الاجتماعية، وقيمهم الأخلاقية،

[1]- حكايات من الحلالات، ص174
[2]- ناس من كافا، ص165
[3]- عرضحالات كباشية، ص176

وعلومهم الدينية، وموقفهم من الآخرين، يسرد عن معاناتهم ، ومخاوفهم ومواقفهم، وأحلامهم وآلامهم. إنَّ مسعود يمثل حلقة وصل يربط بين كافا والعالم الخارجي، وهو نفسه يمكننا أن نجعله معيارا نقيس عليه باقي أهل كافا، إنَّه يحمل عاداتها وقيمها. وينظر بمنظار كافا للعوالم الأخرى، ولأناسها وعاداتهم وأخلاقهم، يكشف من خلاله عن تمسكه بما تشرَّبه. فهو كما يقول عن نفسه "ملزمٌ أنا بالأسفار، ومحكومٌ أنا بناس حمدان"[1]، وناس حمدان هؤلاء هم صفوة آل كباشي (حمدان عبدالقادر والفكي البصير)، هذه الثلاثية حاضرة معه دائما، بالاسترجاع، بالتداعي الحر والتذكر، كل هذه الأمور يقدمها من خلال ثلاث قصص قصيرة كان فيها هو السارد الأساسي، كلَّها اتخذت الرحلة مسرحا لها، ثلاث طرقات يمثل طريق الغرب الرابط بين أمدرمان ودارفور قبل الطريق المسفلت، والطريق التي عانى فيها أهل الغرب أيما معاناة، ولم يُجمِعوا على شيء مثلما أجمعوا على المطالبة بها، هذه القصص تعد وثائق تاريخية للمعاناة التي تجرعها الناس في هذه الطرقات، للجفاف الذي ضرب هذه المناطق، لمعاناة من يسكنون على امتداد هذه الطرقات.

أما "سبحات النهر الرزين" فهي مكتوبة 1981م، في هذه القصة أول ما يفاجئُنا العنوان، حيث يشير إلى نهر رزين، والعتبة الثانية التي تخبرنا أن " العلة وراء تملك النهر والبحر على المئين من الأودية تنبع من تفوقهما، وهيمنتهما على الموقع الوسط" بينما مسرح الأحداث لا نهر فيه ولا بحر لنكتشف من خلال النص بأنَّ النهر أو البحر يقصد به حكماء الدكة وعلماؤه مثل: حمدان وعبدالقادر والبصير. هم بحور علم وحكمة كما يرى السارد، وما عداهم أودية (ومن قصد البحر استقل السواقيا)، ويصور صعوبة " أن تخرج من الوديان لتبحث لك دربا إلى الأنهر والأبحر"[2]

في هذه القصة توجد شخصيات لكن السارد لم يولها الاهتمام، إنَّه جعل السرد مسرحا لعرض رؤية آل كباشي ومواقفهم في مواقف تشبه ما يجري أمامه، إزاء كل حدث يستدعي مواقف سابقة جرت له في كافا، وموقف آل كباشي منه، فأول موقف عندما تحدث السائقون عن رشوة العساكر لتسهيل أمورهم قال: " لا ألجأ للتفاهم الذي

---

[1]- عرضحالات كباشية،ص43

[2]- نفسه ،ص53

يدعون، حتى أتعلق الساعات الطوال في دنيا غير الدنيا"[1] في رفض مطلق للرشوة، وعندما يجد أن " الكميلابي" ليس له شهوة الكلام، وأن هناك ساعات صمت يتذكر ما أوصاه به عمه من التذكر والتفكر في خلق السموات والأرض ويقول :" لو لم يرد لي أبوي حمدان الخير ما كان قال لي كذا وكذا"[2] ، ويمرون بصحراء بدأت تتخلق في كردفات فيتذكر " يسميها ناس عثمان ود عمي عمل الزحف الصحراوي، أما ناس حمدان فينسبونها للتوكيل إلى النفس"[3]، وعندما سمع سب الدين استدعى بأن عبد المولى البصير في محكمة الدكة أفتى بمثل هذا تعزيرا فأمسك المساعدية على لؤمهم طالما يزورون الدكة"[4]، ثم يستحضر ما تعلمة من علوم في الدكة مثل الفرائض والمواريث من رسالة أبي زيد القيرواني، ويتذكر الكتب التي بحث عنها، والتي اشتراها لأهل كافا مثل المدونة وموطأ مالك. وعندما سمع سباب السائقين تذكر أن عمه عبدالقادر انهال على أحدهم ضربا بالعصا، أُدخل إثره السجن، وأُخرج منه بكفالة، وتعهد بألّا يعود، وعندما يأتي مسألة شرب السائقين للخمور يستدعي دراستهم لكتب التصوف في حوش أم عجب، وعندما وصل بهم الطريق إلى مقاهٍ لنساء يبعن الهوى، أو عاهرات الطريق، ورأى تهامسهن، وأطفالهن الذين يشبهون السائقين " الهمس عن العيون والسنون والخدود والكلام التحت تحت أزعج أبوي عبد القادر الذي يربض بدا"(ص43)، وهكذا يستمر في السرد والتداعي والنظر إلى الوقائع والمواقف بمنظار آل كباشي فهو يقول عن نفسه: "ملزمٌ أنا بالأسفار، ومحكومٌ أنا بناس حمدان"[(5)].

وفي " **وراعيات عنز كردفاليات**" المكتوبة عام 1999م. يسرد ما جرى في "عام 1984 والجفاف العام يمسك بحلاقيم البلد"[(6)] ، والسارد في رحلته هذه يرصد أهل تلك الديار " يدخلون المقهى ويخرجون... نحاف منجردين لا يشبهون شبعنا نحن السائقين العتاة.. شبانٌ وكهول يفتك بهم الهزال.. من دار حامد، ودار الكواهلة، ودار الكبابيش، وبعيد دار الهواوير.. العراقي والسروال المتسخ يهفهف حول جرائدهم، ومسابح اللالوب تطاوح في

1- عرضحالات كباشية ص40
2- نفسه، ص40
3- نفسه،ص40
4-نفسه، (ص41)
5- عرضحالات كباشية،ص43
6- ناس من كافا، ص208

رقابهم ، مع سوط عائر، وسكينة ذراع بشلاشل يتكلس فوقها اسوداد العرق"[1] لكن النص انجز متأخر ، في اختلاف بين زمن القصة، وزمن القص، مسرح هذه القصة يُعدُّ الطريق الثالث الذي يقدمه مسعود.إنَّه طريق يمر بسودري ثم أم بادر، والعديد، وأم قوزين وصولا إلى كافا.

ولم يكن مسعودا يعرض قصة الرحلة، وقصة زواج البطل من البنتين فحسب برغم أنَّه يمتلك اللوري النيسان ويرتحل بها بل إنَّه صاحب السائقين، وأصحاب المحطات إنَّه انتمى إلى هذه البيئة يقول:"قبل عشرين عاما أيام بدأنا نزاحم الجلابة بالبضائع على هذا الخط تعرفنا عليه"[2]. فهو عايش هذه البيئة بما يكفي ليتعرف على رفقاء الدرب، هذا فلان، وهذا علان، ويقف مع المجموعة وقوف الأصدقاء المقربين في زواج صديقهم (على) بطل القصة، وقاموا بواجبات المناسبة السعيدة من أمدرمان إلى العجيجة. عرف أصحاب محطات النزول من أمدرمان إلى الجنينة، هذا الانتماء في تزايد مطرد في كل قصة من القصص الثلاثة نجده تعمق.

فالكاتب قدَّم شخصية مسعود على تدرج من خلال أعمال متعددة، مرة شخصية رئيسية، ومرة شخصية ثانوية، ومرة (سارد)، في اتساق تام، كأنَّه يراجع أولا ما قال فيه في القصص السابقة، ثم يضيف وصفا جديدا ينمي من الشخصية، ولا يصطدم مع الأوصاف الداخلية أو الخارجية السابقة، فملامحه الجسدية متطابقة في جميع الأماكن التي وردت فيها، وعمله واحد يتطور باستمرار فمن تاجر في سوق القصب، إلى تاجر جوَّال بين مدن السودان المختلفة، إلى مالك لوري ونيسان وهينو، أينما جاء ذكر مسعود يأتي مشفوعا بصفة من صفاته وخاصية من خصائصة.

البطولة الجماعية

في أعمال إبراهيم إسحاق الروائية مثل: "حدث في القرية"، و"أعمال الليلة والبلدة"، و" مهرجان المدرسة القديمة" بل حتى في "وبال في كليمندو"، و " أخبار البنت مياكايا" نجد أنَّ الذين يقومون بالأدوار الرئيسية، أو

[1]- نفسه ، ص209

[2]- نفسه ،ص208

يتأثرون به شخصيات كثيرة. إنَّها روايات تركز على حدث تتولد منها أحداث فرعية فتقلل دور الشخصيات، وتكاد تستغني عن الشخصية المحورية، وتستعيض عنها بالبطولة الجماعية، أو "البطل الجمعي" ؛ من أجل إبراز موقف الجماعة من الحدث، وتأثير الأحداث على مجموعة الأشخاص. وتأثُّرها به.

البطل في أعمال إبراهيم إسحق هو الجماعة، فهو يرصد المجتمع في حركته وتعامله مع الواقع، ورؤيته له. وهذه الطريقة" وجهة مخالفة لأقدم تقاليد العمل الروائي (الكافامي)، بالذات جعل بطله هو الجماعة والمجتمع، وهذا النوع من التوجه لا يقل غرابة عن الانعدام المطلق للبطل في كل رواياته وقصصه"[1]. صحيح هنالك انعدام مطلق للبطل في بعض روايات إبراهيم إسحق، أما في القصة القصيرة فنجد في بعضها البطولة الفردية وفي بعضها الآخر البطولة الجماعية، وفي بعضها يطغي السارد . فمن أمثلة القصص التي تتضاءل فيها ملامح الشخصية ويظهر بدلا عنها موقف الجماعة، وتأثرهم بما يجري، وحضورهم هي قصة (الأشباح) التي يسردها عبدالقادر ففي هذا القصة كأنما أراد القاص أن يحقق الاسم الذي منحه للشخصيات التي قامت بالأحداث، (الشخصيات التي سرقت مقتنيات القرية في زمن ما، واكتشف الأمين الزين هذه المسروقات في المدينة ، بعد أن نشب صراع بين الأشباح بسبب امرأة بائعة الهوى مما استدعى تدخل الشرطة، وأدى إلى كشف المسروقات وتقييدها ضد مجهول) فهي أشباح حقاً؛ لأنَّ المتلقي لا يعرف ملامحها الشخصية، ولا حالاتها النفسية، ولا حتى أسمائها. بدلا عن ذلك نقف على انفعال ظاهر عند ناقل الخبر، أو السارد الداخلي الأمين، و المسرود إليهم (عبدالقادر، وعديل وعبدالرحيم والفكي يعقوب)، فكأن السارد (عبدالقادر) يريد أن يوقفنا على أثر الحدث على الجماعة على أهل القرية. عندما اكتشفوا أن الغرباء استغلوا براءتهم شر استغلال، بينما هم غارقون في البراءة يحسبون كل الناس مثلهم، اكتشفوا أنه كان يكفيهم قليل من الشك وأخذ الحذر اللازم.

وكذلك الأمر في قصة **(سبحات النهر الرزين)**، قد نجد أوصافا هنا وهناك لبعض الشخصيات، ولكن رؤية السارد (مسعود)، واسترجاعاته إلى (كافا) وجماعته هي الطاغية على طول سير السرد، مما جعل القصة

---

[1]-شمو إبراهيم شمو، التحديق في عالم إبراهيم إسحاق،ص11

تبدو كأنها عرض لمواقف أهل كافا وقيمهم وعلومهم أكثر من الشخصيات الفاعلة في زمن الفعل السردي. كل موقف آني في زمن الخطاب له ما يماثله من مواقف سابقة في كافا. كل حدث يجري أمام السارد يجعله نافذة لينفذ عبره إلى أحداث مماثلة جرت في كافا، وموقف مولانا البصير، أو حمدان ، أو عبدالقادر منها . هم وجهاء آل كباشي وحكماؤه، فهم البحور التي لا تكدر صفاءه أدران الحياة ونزوات النفس، هم الذين يقتدي بهم السارد ويهتدي بهداهم.

أما في "**تباريح السعالي والسحالي**" فإن العنوان نفسه يوحي بتعدد الشخصيات، فالسعالي جمع السِّعلاة، وهي أخبث أنواع الغيلان. وهنا ترمز إلى الشخصيات الشريرة في القصة على رأسها (عوافي). والسحالي جمع سِحليَّة: حَيَوَان من جنس الزواحف، فصيلة من فصائل الضباب مسالمة، وهي ترمز إلى الشخصيات المسالمة في القصة على رأسها (لولو) خادمة عوافي.

فالسعالي: (عوافي، ورجال أخواتها، والمشعوذة ، وحسبو، والسمسار)، هم الذين قاموا بالأدوار الشريرة فتأذت منها أفراد آخرون، وأشاعوا بأن الحكومة تريد أن تنزع بيوتا من سكانها فأشاعوا الذعر في الحي كله، يبتغون أن يشتروا بيوت الخائفين فيخلوا لهم الحي.

والسحالي: لولو، وعشة البطحانية وابنتها ، وإنعام، و معظم أهل الحي ، هذه شخصيات وقعت عليها المعاناة والتبريح من قبل السعالي، منها (عشة البطحانية) وابنتها (سلوي) اللتان اكتويتا بتقوُّلات عوافي التي " قالت للرايحات يسجلن في المحافظة دروس بتك كلها غلط في غلط، وشخلعة، ومحو الأمية والمنظمات احتيال و مأكلة مال"[1]، لكن برغم غضبهما من هذه التهمة التي تعيق العمل إلا أنهما "لم تغيرا وجها لعوافي"[2]. وقد مهد السارد لهذا الموقف بوصهما وصف يجعل هذا الموقف والتصرف منهما معقولا، وذلك حينما وصفها أي "عشة

---

[1]- عرضحالات كباشية،59

[2]- نفسه، ص59)

البطحانية وقد ترملت ، ظلت حمولة مثل جبل المرخيات المتراخي في الأفق الشمالي من الحي، لكنها تتقطع من أعماقها، كمن يهبر عليها بسكاكين الجزارين هابر حقود، وعزيمتها هابطة في العدم"[1]

لقد عانى أهل الحي(السحالي) من تصرفات السعالي، (عوافي وآلها) ولكن الله يمهل ولا يهمل،(كما عودنا الخطاب السردي لإبراهيم إسحاق) حيث سلط على السعالي امرأة محترفة في الإجرام فـ"قطعت أصابع المرتين... خدرتهن، وخمت دهبن في قفتها"[2]، ونكتشف أنها استخدمت مخدرا غريبا افقد الضحيتين توازنهما النفسي.

فالسحالي أصابهم التبريح من فعل السعالي، والسعالي كان جزاؤهم تبريحا من حيث لم يحتسبوا، وهكذا نكتشف أن الشخصيات كثيرة في هذه القصة، والتركيز موزع بينها مما جعلت البطولة تكون جماعية.

هذه البطولة الجماعية، أو عدم التركيز على شخصية محورية نجده في قصة "بالعد إلى حد المد"، حيث أن اهتمام المتلقي يتوزع بين السارد وصديقه، وقائد المعسكر، وعم الманديكا وصديقه، فالسردية تحتوي على قصتين، ولكل قصة شخوصها، وطاقة القصة القصيرة لا تحتمل أن تتوزع لبناء شخصيات متعددة، والتركيز على بعضها دون الآخرين يجعل توازن الخطاب السردي مختلا .

الحدث هنا وفي كثير من نصوص إبراهيم إسحق يقوم به أكثر من شخصية، وينمو اعتمادا على صفاتهم ومواقفهم. هذه الشخصيات مجردة من صفات البطولة بعضها شاهدة وأخرى ضحية؛ لذا لم يولها السارد من الاهتمام إلا بقدر ما يمنحها الاقناع الفني، وهذا يتماشى مع روح القصة القصيرة إذ أنَّها تصور شخصية في لحظة منفصلة من لحظات الحياة، ولا تهتم بما قبلها ولا ما يكون بعد تلك اللحظة، لذا لا يلزم السارد إلا أن يصور القدر الذي يكشف تلك اللحظة ويثريها.

1- نفسه ، ص،59

2- عرضحالات كباشية،64

أبعاد الشخصية:

لتكون الشخصية مقنعة ينبغي أن ترسم وهي تتحرك بتلقائية من خلال تصوير أبعادها المختلفة، وذلك بتدرج يقتضيه الجو العام، وتدعو إليه أحداث القصة، وهذا الاهتمام ينبع من أنَّ للشخصية علاقة وطيدة بالعناصر الأخرى ، وعلاقة بالوظيفة العامة للنص السردي، ومن العسير فصل عنصر الشخصية عن العناصر التكوينية الأخرى في السرد، وهي تعد أداة في يد الكاتب، تماما كالأدوات الأخرى تسهم في تجسيد المعنى، بل إنَّها محور المعاني الإنسانية، لأنَّ الأفكار لا تنهض إلا بها، والشخص أيا كان يعيش في إطار من القيم والمواضعات الاجتماعية، يتفاعل معها، ويؤثر فيها ويتأثر بها.

بناء الشخصية يعطي النص دلالته من خلال اقتناص المتلقي لدوافع الشخصية، ومعرفة فهمها ورؤيتها للأشياء.

وأبعاد الشخصية عادة يدرسها النقاد تحت التقسيمات التالية:

- **البعد المادي:**

رسم الشخصية من الجانب المادي يضفي عليها الحيوية والواقعية، ويمنحها دلالة اقتصادية، واجتماعية، وهذا الرسم ينبغي أن يأتي متدرجا، ومتطورا بتطور الأحداث، ويمكننا أن نضرب لها أمثلة بشخصيات في أعمال إبراهيم إسحاق القصصية ، مثل شخصية "العجيج "في قصة (بلية العجيج ولد عجيجان الناجري)، وشخصية صابر ولد أيوب في (القصاص في سوق أم دفسو)، وشخصية جاموس في قصة (الطريق إلى أم سدرة).

- **البعد الاجتماعي:**

يتحقق البعد الاجتماعي للشخصية السردية بانتمائها إلى عالم بشري له وجود مادي بحيث يمكن انتماؤها إلى فئة من الناس، كالطبقة أو الطائفة. إلى الريف، أو إلى المدينة، يظهر هذا الانتماء من خلال اللغة أو السلوك، أو الطموح أو المكان، وتتغير الشخصية بتغير وضعها الاجتماعي، أو الطبقي، ففي قصة الأشباح، ينتمي الأشباح (الشخصيات التي استغلت براءة أهل القرية فسرقوا ممتلكاتهم) إلى المدينة. وينتمي الضحايا إلى الريف، فاتسموا بالبراءة وحسن النية في الجميع فاستغل الأشباح الضحايا وأخذوا " ينتهبون سماحتنا في الظلام كأننا لا

نستحقها"[1]. هذا الانتماء له أثر في الدلالة العامة للنص، وفي قصة (ملوك سوق القصب) انتماء مسعود للريف، وسوق القرية، الذي يكون في أغلب الأوقات دون حركة له أثر في أن يتخذ من الديك شغلا له، ويؤثر الديك في السوق والحلة معاً، ويصبح حديث الناس وشغلهم الشاغل، فلا معنى لكل هذا ولا يستقيم أصلا إذا لم نراع هذا الانتماء الاجتماعي للشخصيات المؤثرة (مسعود وديكه)، والشخصيات المتأثرة ، وهم أهل السوق والقرية.

وفي (سبحات النهر الرزين)، نجد أنَّ انتماء السائقين والمساعدية لهذه الطبقة هي التي فرضت عليهم أن يتصرفوا تصرفاتهم المرفوضوعة عند أهل كافا مثل: (الرشوة، سب الدين، السباق في الطريق بالعربات، النساء العاهرات،) وانتماء مسعود لطبقته الاجتماعية (الريف، أهل كافا، آل كباسي، إلى أهل السنة، و مذهب المالكية، والتصوف،وانتماؤه إلى طبقة التجار). هذه الانتماءات هي التي أثرت في تقيمه للأمور، و في طريقة سرده، وتمسكه بقناعاته.في كل النصوص التي ورد فيها (ملوك سوق القصب، سبحات النهر الرزين، رواغ على درب السمبرية، الحلوك عند القيزان 17، راعيات عنز كردفاليات،...إلخ).

كذلك نلحظ أن البعد الاجتماعي ل(منصور ولد جليل) هو الذي يحدد وظائفه في كل نص، ففي رواية (وبال في كليمندو) كان طفلا، وكان العمل المناسب له هو خدمة الضيوف من خلال ربط حميرهم، وتقديم الغذاء والغسول، وفي (سفر ست النفربت شيل فوت، ومحنة حميد بت حمود ولد بسوس)، كان ينتمي إلى فئة طلاب الثانوي، وهذا الانتماء جعل الأعباء التي تسند إليه تبدو منطقية لأنها تناسب عمره. وكان لانتمائه لمذهب الظاهرية، وأهل كافا الأثر البالغ في منح النص معناه في قصة (تخريجات على متن الظاهرية)، بلا هذا البعد الاجتماعي والأيدلوجي للظاهري لا معني للنص.

- **البعد النفسي:**

يكون بتصوير ما يدور داخل الشخصية من انفعالات، ومشاعر، وأفكار تظهر من خلال بوحها. إن كاتبنا إبراهيم إسحاق لم يغفل الجانب النفسي في بناء شخصيات قصصه في جميع مجموعاته القصصية، وأكثر

1-عرضحالات كباشية،(الأشباح ،ص18)

النصوص إظهارا لهذا البعد هي قصة (عائلات، و النزول في كريو' وبئر أولاد أبوقطاطي، وتخريجات على متن الظاهرية، ومسطرة القليب، وبلية العجيج ولد عجيجان الناجري، وحلحلة اللواحق من رأس القناديل)، في هذه القصص استطاع الكاتب أن يصور ما في داخل الشخوص من انفعالات، وأفكار ومشاعر، بل جعل هذه الانفعالات هي التي تحرك وتسيطر على الحبكة السردية في النص.

البعد الأيدلوجي:

أن يجلو الكاتب الانتماء الفكري، أو العقدي أو السياسي للشخصية، والمتلقي من خلال كشف هذا الانتماء يكيِّفُ ما تقوم به به الشخصية من أفعال، يستطيع أن يكشف الأثر الأيدلوجي في وعيها، ومواقفها في توجيه سلوكها، وقد يكتشف مدى التوافق والانسجام، أو الانفصام الذي يكتنف حياة الشخصية، إنَّ ظهور البعد الأيدلوجي نلمحه بوضوح في شخصية (المنصور)، في قصة (التخريجات على متن الظاهرية)، وفي شخصيتي (طيفور، وبابكر) في قصة، (حلحلة اللواحق من رأس القناديل)، وعند (حيدر) في (عشاء المستر ماكنيل)، وحمدان في قصة (مطارة السيدة العجوز)، وعند شخصية مسعود في (سبحات النهر الرزين).

أساليب رسم الشخصية عند إبراهيم إسحق

قد حدد النقاد ثلاثة أساليب لرسم الشخصية، قد يستخدم الكاتب أسلوبا واحدا أو يمزج بينها، ولكل أسلوب ميزة لا تتوفر في الأخر. والأساليب هي:

1-الأسلوب التصويري: يركز الكاتب فيه على عرض الأحداث، والحركة؛ فيرصد تفاعل الشخصية، وحركتها فهو أسلوب " ينتهج رسم الشخصية ... من خلال حركتها وفعلها، وحوارها من خلال حديث الشخصيات الأخرى عنها، فيصورها وهي تخوض صراعها مع ذاتها، أو مع غيرها، أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعية، أو طبيعية راصدا نمو الشخصية من خلال نمو الوقائع وتطورها الذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصية معها بحيث لا ينفصم التلازم بين الشخصية والحدث، فيتضمن كل تطور في الحدث تغييرا في الشخصية، ويتبع كل نمو في

الشخصية تغيير في الحدث وتنام في الصراع"[1]. وقد اتبع إبراهيم إسحاق هذا الأسلوب في كثير من سروده القصيرة منها:

في قصة "**عشاء المستر ماكنيل**" نجد أنَّ الكاتب أجلى شخصية البطل(حيدر) الثائر على الاستعمار الإنجليزي الذي يمثله مستر(ماكنيل) ، رسم البعد الجسدي بتفصيل فعرفنا لونه وسنه، ومتانة جسمه، والبعد الاجتماعي حيث نسبه إلى أهل حلفا الذين عملوا في سراى السلاطين منذ أمدٍ بعيد، يقول واصفا إياه :" نهض جالسا للقائنا عمك حيدر، حلفاوي منقاوي اللون. أجداده خدموا في سراي السلطان تيراب في قصره الكبير عند شوبا. سريره من حديد متين قوي الشدة، يجعل ظهره مستقيما كالمسطرة حتى لقد خلت أن تحت اللحاف لا بد ترقد خشبات ما، لكنني سرعان ما تيقنت من تلاعب بالات الشدة، وعمّك حيدر وقف ليصافحنا... هكذا قبضته لازمة، ظننته لا يتعدى الثالثة والسبعين، أو حول ذلك، كامل الأسنان مربدة.. عادي الحركات كأنك تعطيه عمرا ما بين الستين والسبعين لا يزيد. قلَّة تجاعيد الرقبة تعطي نضارة عند الرقبة، وتوهم من يفهم كم كان صلبا ما نعاً في أعماقي تبارك الله ! تبارك الله!"[2].

ولم ينس السارد أن يرسم البعد النفسي " هذا رجل حازم وعملي، ولا يحب صرف الكلام"[3]. ويظهر نظرته للمستعمر من خلال حديث داخلي "الكلاب محابيب الكلاب، أكَّالة الخنازير"[4] (ص196)، ويصفه السارد الداخلي كيف تكون ردود أفعاله ف "حيدر لا يندهش كما أنَّه لا يزعل. فقط في داخل صدره ذلك الذي يزعجه يدور ويمور مثل الدخان الكاتم. حتى ينفجر عنه كالعطسة الماحقة"[5] هكذا رسم السارد شخصية محورية يقع عليها عبء الحدث، شخصية تناسب الأحداث التي وقعت في هذه القصة، والأحداث تناسبها، إنها تتميز بالإقناع الفني. البعد الجسدي والاجتماعي جاءا دفعة واحدة لكن الجانب النفسي تسرب مع تنامي السرد رويدا رويدا، فغدت شخصية نامية غنية ذات عمق نفسي مؤثر. مؤهل تماما للقيام بثوراته وردود أفعاله. هذه الشخصية تتدرج

[1]- رسم الشخصية، ص140
[2]- حكايات من الحلالات، ص190
[3]- نفسه ، ص193
[4]- نفسه ، ص196
[5]-نفسه ، ص196

في الاحتمال الثاني من احتمالات "رولان ميرلاس"؛ وذلك لأن التاثير متبادل بين الشخصية والظروف، فالظروف أدت إلى ثورة البطل، والبطل بثورته أثر في الظروف.

الشخصية في (القصاص في حجر قدو):

الشخصيات في هذه القصة هي: صابر ولد أيوب، ونويرة بنته، والسائق ودهمان، السارد لم يركز على بناء أي من هذه الشخصيات سوى شخصية صابر ولد أيوب، إذن هي الشخصية الرئيسية أما الشخصيات الأخرى فثانوية جيئت بها لأداء أدوار محددة، حتى لو أننا وضعنا أسماء أخرى وملامح لهما لن تغير في المعنى الكلي للقصة، أما شخصية صابر فهي محورية تؤثر في الأحداث وتكيفها ؛ لذلك رسمها السارد بأبعادها بدءً باسمه وخلفيته التاريخية ، فقال واصفا إياه "اعتذرت له عاليا فوقي، مثل شجرة السرو،هزتني لكنته، نعم، في الكلام حينما قال لي: معليش ياوليد أخوي غمغمها لي بلهجة ناس التكرور إياها، كيف لي أن أنساها قط. كيف وأنا في الثامنة والخمسين يسميني يا وليد أخوي .. أمسكتني ملامحه فظللت أتملاه... تحرك بطيئا على ساقين عاريتي الأشاجع، كأنَّما عروقها حبالات جلد مهترئة ألصقت ببشرته على غير حذاقة... أراجع في ذاكرة لا تسعفني، ملامح وجه أنضر يخايلني، و يخاتلني، لا أرى إلا حالة غضب مجنون. نعم غضب بارد مظلم مجنون، لكن الكتف كما الكتف، والقامة هي القامة، إلا من عمود الظهر الذي احدودب كالنِّبال فقصَّر به الارتفاع شيئا يسيراً. أقول لنفسي لعل بعض الرجال لا يتغيرون بسهولة"[1]. ويقول أيضا :"السائق انحنى على الحوض، وغرف غرفة بيده، ثم رأينا زراعي التكروري تحوطانه، ولم يكن في مقدور أحد أن يفعل شيئاً، شهدنا رأس السائق إلى الأسفل. ورجلاه كالدجاجة المخطوفة تنفض الهواء. في الفراغ بين الدولاب والدلاء والفوهة المغفورة، لمحناه في خطفة طائرة ، وبعدها ما عاد هناك. فقط التكروري وحده شامخا مثل شجرة السرو"[2].يتلفت التكروري ببرود على

---

[1]-حكايات من الحلالات، ص122

[2]- نفسه ، ص123-124

جهاتنا الأربع، ويحوم في دائرة البئر، تمرق حماليق عينيه كالمجنون. كل شيء فيه ذلك الغضب البارد المجنون"[1].

الأسلوب الاستبطاني:

هو أسلوب يرسم دواخل الشخصيات وما يمور فيها من صراع، وأفكار، وعواطف وانفعال وهواجس.إنَّه يصور داخل الشخصية ليبين مدى تأثره بما يجري في الخارج، ومدى تأثيره عليه. إنه أسلوب يمكن القاص من الولوج إلى العوالم الداخلية للشخصيات ليصور ما يدور في دواخلها من أفكار والعواطف والانفعالات المتصارعة " كاشفاً بهذا التصوير حقيقة تلك الشخصيات في خصوبتها وتفردها مع حرصه في الاختفاء من امامها دون ان يفقد حيوية اسلوبه وعفويته ودون أن يتحول في عمله هذا إلى عالم من علماء النفس ." [2]

تقنيات الأسلوب الاستبطاني:

*الحوار الداخلي: حيث يضيء البعد النفسي؛ لأنَّه يرصد مواقف الشخصية وما يطرأ عليها من تغيير، ويظهر معاناتها، ويكشف ماضيها. ويكون عن طريق: **التذكر: والحلم** .

والتداعي الحر: " تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتاً"[3]

و**تحليل السارد:** وهو أن يصف السارد انفعالات الشخصية ويرصد ما يدور في داخلها. وهذا الأسلوب نلمحه بوضوح في الأعمال التالية:

- في مجموعة عرضحالات كباشية نجده في: 1- سبحات النهر الرزين. 2- تخريجات على متن الظاهرية. 3- حلحلة اللواحق على رأس القناديل. وبالأسلوب الاستبطاني رسمت الشخصيات التالية:

1- نفسه ، ص124

2.رسم شخصيات في روايات حنا منيه:41-44

3- تيار الوعي في الرواية، ص56

الشخصية في عائلات"

اعتمد الكاتب في رسم شخصيتي الزوجين سعدالدين، وحرانة- وهما الشخصيتان الرئيسيتان -على (الطريقة التحليلية)، حيث أتاح لكل منهما مساحة للتعبير عن النفس من خلال أفعالها وتصرفاتها وحديثها عن نفسها، واكتفى بتصوير الشخصيات من الداخل؛ فأظهر هواجسها ، وموقفها النفسي من الطرف الآخر و الوسط الاجتماعي.

الكاتب لم يجل الصفات الظاهرة للشخصيتين الرئيسيتين ولا سواهما، فلم نلمح شيئا من الملامح الجسدية كالطول والقصر والنحافة والسمنة، فالبعد الجسدي غائب تماما.أما البعد الاجتماعي فإن سعد الدين من آل كباشي وهذا يوفر للكاتب جهدا كبيرا لأن البعد الاجتماعي معروف بالنسبة للمتلقي إذا كان من قراء أعمال الكاتب، فإنَّه يعرف خلفية (سعد الدين)، يعرف أخواله وأعمامه ومكانته ومستواه الاقتصادي وقيمه الأخلافية، ...إلخ، وقد أظهر الكاتب بأن علاقته مع الوسط الاجتماعي الجديد لم تكن لصيقة وموطدة . فقد عاش الزوج بين نسابته في "شق السيال" يكتنفه شعور بأنَّه ضيف؛ لذلك حينما شعر بتأزم موقفه لجأ إلى أصدقائه في قوز الطلح، ويبدو أن أصدقاءه لم يكونوا مؤثرين ، فلم يظهروا في القصة ولم يمنعوا ما وقع لصديقهم في النهاية.

الكاتب لم يراع في تصوير الشخصية الأبعاد الثلاثة حرفيا (وهذا شأن السرود الحديثة كلها)؛ لأنَّ السارد ذاتي يروي ما حدث له من وجهة نظره هو. ويمكننا إدراج الشخصيتين في الاحتمال الثالث من احتمالات ميرلاس الخمسة، فسعدالدين برغم أنه حاول أن يغير الظروف التي تحيط به، قاومها بالتوضيح مرة، وبالرحيل مع زوجته من شق السيال إلى قوز الطلح مرة أخرى حيث يوجد أصدقاؤه إلا أنَّه فقد السيطرة على الظروف في النهاية.

الشخصية في (بلية العجيج ولد عجيجان الناجري):

في قصة "بلية العجيج ولد عجيجان الناجري" نلتقي بعدد من الشخصيات، بدء بالسارد (حازم) باعتباره سارد داخلي مشارك في الدفع بأحداث القصة القصيرة ، وسعدالدين، وسماعين وجبير ورافع والبهائم، ولكن كلها شخصيات مسطحة، ولم تُرسم بأبعادها؛ لأن لكل منها وظيفة ودور محدد يقوم به . أما العجيج ولد عجيجان

الناجري فهو الشخصية الرئيسية التي رسمها السارد بعناية فائقة فأولى ملامحه تكمن في الاسم الغريب الذي يدل على غربته وقد نسب إلى النيجر (الناجري)، غرابة الاسم هذه تنعكس على سائر النص، فإن اسمه غريب ولغته غريبة وحالته غريبة وقد رسم السارد شخصية العجيج بأبعادها الثلاثة،

البعد الجسدي والنفسي:

في أول لقاء بين العجيج وسماعين في (الدونكي) نتكتشف ملامحه الجسدية والنفسية بجلاء في مشهد وصفي يقدمه سماعين يقول السارد: "يحدثني سُماعين بأنَّه .... وجد ولداً مربوع القامة، قمحي اللون، نحيل الجسد، ممزق الثياب، متشقق البشرة، في ذلك الحر ظن سماعين أنَّ الولد لن يصمد لمشوار الكيلو النصف في ذلك السموم بين الخلاء والدونكي. أشار له سُماعين بأن يجلس فجلس.عيناه تتابعان سُماعين بقلق مرعب. أنزل سماعين سعن اللبن فصب على الكوز ثلاث غرفات تزيد أو تنقص، ومن قربة الماء أضاف ثلاثة غرفات، ثم قبضة دقيق من الكيس، ومعلقتين سكر، ومعلقة ملح ساطها بروية ثم ناوله إياه. اكترعها الولد بنهم ظاهر، ومصمص شفتيه، ثم تراخت جفونه، ومال على جنبه الأيسر، فافترش القش وصفق اللالوبة الظليلة، فمضى إلى غفوة لا يكدرها زعيق الحملان، ولا طنين الطنانات والزنانات من حواليهم"[1]. هذا المقطع يجلو الصفات الظاهرية للعجيج ولد عجيجان الناجري، ويوضح ملامحه الجسدية، فهو (ولد مربوع القامة، قمحي اللون، نحيل الجسد، ممزق الثياب، متشقق البشرة)، فكلمة ولد تحيل إلى عمره، أما تشقق البشرة، وتمزق الثياب فيشير إلى بؤسه الذي يبين إلى وضعه الاجتماعي والاقتصادي وذلك أن الإعراب لا يعتنون بثيابهم ولا بأجسادهم عادة. في تلك الحالة كان العجيج خائفا، وجائعا منهكا هزيلا، وقد جسد السارد خوفه بأن جعله يتوارى ويتردد لم يجرؤ حتى على السلام برغم رغبته في الوصول إلى الناس إلا أنّه يتخوفهم، كأنَّه ينظر إشارة الأمان وإلا هرب من حيث أتى، وعندما رحب به سماعين قدم له ما يقدم للجائع المنهك الذي شارف على الهلاك فتناوله بنهم، نام برغم أن المكان غير ممهد ويملأ أرجاءه الضوضاء، وهذا تجسيد حي لبعده الجسدي والنفسي والاقتصادي.

---

[1]- حكايات من الحلالات، 130

أما البعد الاجتماعي فيتكشف من خلال الحوار الي أجراه معه سماعين :

_ بسموك شنو يا ولدي؟.

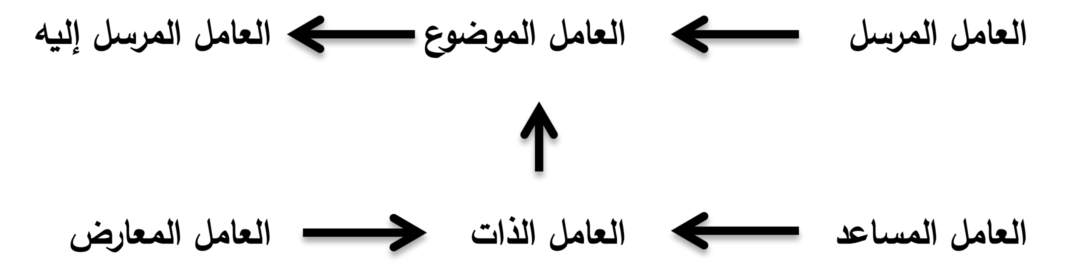
- بقولو ليّا العجيج.
- العجيج ولد منو؟
- أبويا بقولو ليهو العجيجان.
- وإنتو ياتو ناس؟.
- أهلنا منزوحين من بلد النيجر.
- وما لكم؟
- قالو عربنا بخربو عليهم عيشتهم.
- بتغيرو على الناس؟
- الدواس ديمه، والموت بنزل هنا وهناك.
- آآها.
- ها جلينا غصبا مننا.
- وشنو البقا عليكم؟
- أبوي وأخوي شالو السلاح مع المقاتلين.
- وين؟
- بين كرب التوم والتمر القصار.
- آآها.
- والدواس شالهم.
- ماتو؟
- وي.
- وإنتا حسا عاير في بلاد الله دي شن خبرك؟
- بكوس لينا معاش، إن شا الله بسرح.
- بس دا طلبك ولا تكوس مشاكل.
- ماني زول مشاكل يابوي.
- وصلتا ياولدي أنا بسرحك.
- بس يابوي ما يعرف بيا زول.

- في الخلا ما يعرف عنك زول".[1].

هذا المقطع الحواري يكشف أبعاد الشخصية، من خلاله يعرف المتلقي أن اسمه العجيج ، ويعرف بلده الذي نزح عنه وأسباب نزوحه وما جري لأهله بعد النزوح ، وما يريده في سعيه الأخير، وما يخاف منه.فالمشهد الحواري وضح الأبعاد النفسية والاجتماعية والاقتصادية، وكشف عن مخاوفه وطموحاته.

النموذج العاملي:

العامل: هو كل دور تقوم به القوة الفاعلة في النص الإبداعي، وبصيغة أخرى (كل ما يقع منه الحدث أو يقع عليه). فالذي يحرك الأحداث قد يكون إنسانا، أو جمادا، أو حيوانا أو شعورا وإحساسا، أو حتى فكرة؛ وكذلك الذي يقع عليه. وعليه فإن العامل أكثر تجريدا وعمومية من مفهوم الشخصية. لذلك نجد أن بروب في كتابه "مورفولوجيا الحكاية" قلل من أهمية الشخصية وأوصافها، ورأى أن الأساس هو الدور الذي تقوم به. و « إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير ». [2]، والعوامل تنحصر فيما يلي:



1- عرضحالات كباشية، ص130 -132

2.. حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 24

وقد عرفنا كل عامل من العوامل الستة . أما الآن فنستخرج النموذج العاملي من قصة **(**العجيج ولد عجيجان الناجري**)**. حيث نجد أنَّ : **العامل الذات** الذي يرغب في الحصول على العامل الموضوع في هذه القصة هو العجيج ولد عجيجان الناجري، الذي كان يرغب في الحصول على العيش بسلام، وأن يبتعد عن أجواء الحروب التي أفقدته دياره وأهله، وجميع أفراد أسرته، وهذا الذي يبحث عنه العجيج هو **العامل الموضوع**. وهذا العامل الذات يحتاج إلى حافز يطلق عليه: **العامل المرسل وهو** الذي جعل القصة تنطلق والدافع المحرك هو رغبة العجيج نفسه والظروف التي كانت تحيط به وتسببت في معاناته وفقدان وطنه وأهله، ولهذا أصبح مضطرا لينجو بنفسه إذ لا مصلحة له في أن يشارك في الحروب المشتعلة في المنطقة. أما المستفيد الذي تؤول إليه المصلحة أو **المرسل إليه:** فهو العجيج، وسماعين الذي كان يبحث عن راع يطمئن إليه ووجد ضالته في هذا الشاب الذي ائتمنه لأنَّه بحسب تقديره ليس له في الدنيا أحد يتحالف معه أو يوغر صدره ضدهم. **والعامل المساعد** الذي ساعد (العجيج) في الحصول على الموضوع هو الهروب الناجح من المعسكر، ووجود من يستقبله ويوظفه ويوفر له الحماية ويتمثل في شخصية سماعين، وآل كباشي المسؤولين من الرعي والرعاة وهما سعدالدين وحازم.أما **العوامل المعارضة** فهي كثيرة هي الحركات المسلحة، والجنجويد، والمجتمع الذي تضرر من أفعال المجموعتين حيث ينظر إليه على أنَه خطر لا يؤمن جانبه. بالإضافة إلى (رافع وجبير)، وهما راعيان يشاركانه الرعي لكنهما لا يطيقان لأنَّه ينتمي إلى الجنجويد تلك الفئة الباغية بحسب منظورهما.

فالذي يربط بين العامل الذات، والعامل الموضوع هو الرغبة، و العلاقة التي تربط بين المرسل والمرسل إليه هي التواصل، أما العلاقة التي تربط بين العامل المساعد، والعامل المعارض ؛ فهي علاقة صراع.

النموذج العاملي باعتباره نسقا في (أسطورة الكلب):

هذا النموذج كما يقوم على نظام التقابل، كل عامل له زوج يقابله : ف(محور الإبلاغ) يجمع بين المرسل/ المرسل إليه، وهذا الزوج يشكلان العمود الفقري للخطاطة السردة، وكل ما تحتويه السردية ينطلق منهما . وفي هذه القصة يؤدي دور المرسل (حماية العرض) وذلك باسترداد الأخت، من أجل الحفاظ على شرف الأسرة التي أصبح البطل ممثلها الوحيد، والمعلوم أنه يمكن أن يكون المرسَل فرداً (كما في حال الثأر أو الانتقام)، أو مجتمعا تفرض قيمه على البطل الدفاع عن العدالة عندما تتعرض للخطر.[1]. ولا يخفي دور ثقافة المجتمع التي صارت هو المحفز الذي أقنع العامل الذات بالبحث عن موضوع القيمة، هذا التحفير نشأ في الذهن أولا، وهذه المرحلة السردية سابقة على الحدث السردي ، وهي مرحلة تحضيرية ابتدائية فيها يتخذ البرنامج السردي شكله وتصوره الاحتمالي، ويؤثر المرسل بوجهة نظره في العامل الذات (وهو الفاعل الإجرائي)، وسمي كذا لأنَّه يحصل على القيم الصيغية من المرسل، وهنا ينبغي استحضار دور أهل الشقاق والنظرة المجتمعية لمسألة هروب البنت ، والثقافة الموروثة عن الشرف، وعن أن أمر البنت في أيدي أوليائها. أما المرحلة التالية للتحفيز فهي القدرة على الإنجاز بعد الإقناع الذي حدث . والفاعل الإجرائي أو العامل هنا هو (الشاب) الذي بقناعته وقدرته على الفعل انتقل إلى المرحلة الثالثة وهي فعل الكينونة. أما المرسل إليه الذي "الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة ..."[2] فهو (استرداد الأخت، وحماية شرف الأسرة من التدنيس). المساعد والمعارض وهما اللذان (تربطهما علاقة صراع) وهي علاقة تسهم في تحيق رغبة الذات، أو منعها. فالعامل المساعد الذي أسهم في تحقيق رغبة الشاب التي تتمثل في استرداد أخته والحفاظ على شرف العائلة يجسده (العجوز ورسوله والكلب، والظلام والتخفي). أما العامل المعارض الذي شكل عائقا للشاب في الحصول على رغبته فهو بعد المسافه، ووعورة الطريق، وخوفه من سكان المكان، وخوفه انكشاف أمره بسبب الكلب).

1-معجم مصطلحات نقد الرواية،ص150

2-بنية الشكل الروائي،ص219

النموذج العاملي في قصة (القصاص في حجر قدو):

القوى الفاعلة المؤثرة في صيرورة السرد ، في هذه القصة آدمية وغير آدمية، إذا ما أردنا تصنيفها. فالآدمية الذات، والمرسل إليه. القوى الفاعلة الأخرى فهي غير آدمية. فالذات هو صابر ود أيوب الذي يرغب في الحصول على **الموضوع** : وهو هنا الثأر والانتقام ممن انتهكوا عرضه. والمحرك الأول للحدث أو **المرسل**:هو الحميَّة التي عبر عنها النص بأنَّها (غضب بارد مظلم"[1]. **والمرسل إليه:** الذي تؤول إليه الغاية من فعل الذات هو(صابر ود أيوب نفسه وأسر التكارير الممتدة. أما الذي ساعد صابر لإنجاز رغبته هو **العامل المساعد** وهنا يتمثل في: التخطيط والترصد والصبر الذي تحلى به صابر، وعدم معرفة المجرم بأنه يترصده فأتي إليه في موضعه من تلقاء نفسه. أما **العامل المعارض:** فهي القوانين، وبعد الهدف، والناس الذين كانوا حول البئر لحظة الحدث، لكن كل هذه العوائق لم تمنع صابر من تنفيذ رغبته، وإن أدى هذا التنفيذ إلى أن يدفع من عمره أربعة عشر عاما في السجن.

النموذج العاملي في الطريق إلى أم سدرة:

الذات : أي القوى التي تسعى إلى تحقيق الرغبة هو (الصبي جاموس). الذي يرغب في الحصول على **الموضوع: أو الهدف الذي** تسعى نحوه الذات ، وهذا العامل يتمثل في: (الهروب ممن جندوه، وأجبروه على قتل السائقين، فأراد الثأر منهم. وبين هذين العاملين علاقة الرغبة التي تجمع بين "جاموس" الذي يرغب، وما هو مرغوب فيه "الهرب والثأر". **المرسل:** شعوره بالغضب من التجنيد الإجباري، والإهانة والمعاناة التي تلقاها أثناء التدريب، وشعوره بحاجة أمه إليه.وبهذا يمكن أن يقال بأنَّ العامل المرسل ليس ضرورة أن يكون قوة داخلية من الممكن أن يكون شيئاً خارجياً؛ لأن المقصود به هو الدافع، أو

---

[1]- عرضحالات كباشية، ص121

الوازع، أو السبب الذي يدفع الذات لتحقيق الموضوع . و**العامل المرسل إليه:**هو جاموس وأسرته. وقد اتضحت علاقة التواصل وهي العلاقة التي تجمع بين موجِّه للذات "المرسل" وموجَّه إليه "المرسل إليه".

أما العامل المساعد: فهو ذكاء الصبي جاموس، وإصراره على الهرب، وغفلة الحرس، والليل.و**العامل المعارض:** الحراس، وعيون الجماعة المسلحة في المدينة. وهذين العاملين الأخيرين تربطهما علاقة الصراع التي ينتج عنها, حيث يقف الأول إلى جانب الذات, بينما يعمل الثاني على عرقلتها. وهنا برغم عرقلة الثاني إلا أنها لم تمنع الذات من تحقيق رغبتها التي تتمثل في الهروب والثأر.

النموذج العاملي كما رأيناه من خلال التطبيق السابق برنامج مبسط وشامل لتحليل الأحداث السردية ، وتجريد بنية الحكي عن الأشخاص الذين يقومون بإنجازها ، بدءً بالوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة ، حتى أحدث نمط من أنماط السرود الحديثة، وهذا النموذج يتمحور حول الرغبة التي تسعى نحوها الذات، وتناضل من أجل تحقيقها ، ويتموضع بوصفه موضوعا للتواصل بين المرسل الذي يحفز الذات، والمرسل إليه من جهة ، وفي كون رغبة الذات تتحقق أو تفشل بناءً على الصراع القائم بين العامل المساعد والعامل المعيق من جهة أخرى[1].

---

[1] .انظر، الداهي محمد، سيميائية السرد بحث الوجود السيميائي المتجانس،ط1، القاهرة : رؤية للنشر والتوزيع،(2009م)،ص35

المبحث الثاني: بناء الحدث في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق

مفهوم الحدث وطرائق بنائه:

حَظِيَ الحَدَثُ بِاِهْتِمَام الدِّرَاسَات التنظيرية وَالتَّطْبِيقِيَّة فهُنَاكَ اِتِّجَاهَانِ لِدِرَاسَةِ الحَدَثِ فِي النَّقْدِ العَرَبِي الحديث; اِتِّجَاهٌ حذا حذو (بِرُوبَ سوريو وَتُومَاشفسكي ويريمون وَكَرِيمَاسَ) وَهُوَ الأَقْدَمُ وَلَهُ وُجُودٌ فِي المُمَارَسَةِ. وَالاِتِّجَاهُ الآخَرُ: هُوَ اِتِّجَاهُ يحذو خذو كُلِّ من(بَارْت, وتودوروف, وجينيت) وَهُوَ قَلِيل فِي النَّقْدِ العَرَبِي, فِي المِسَاحَةِ التَّالِيَةُ سَيَعْمِدُ البَحْثُ إِلَى كَشْف المَنْظُومَةِ المفهومية, وَالاِصْطِلَاحِيَّة لِلحَدَثِ, وَطَرَائِق بِنَائِهِ، وَاِرْتِبَاطه بِالشَّخْصِيَّةِ، وَالحبْكَة، اِسْتِنَادًا عَلَى الاِتِّجَاهِ الأَوَّلِ, مَعَ عَدَمَ إِغْفَالِ الاِتِّجَاهِ الآخَرِ.

الحدث(Action): **له** أهمية خاصة من بين كافة العناصر المكونة للخطاب السردي، وتنبع هذه الأهمية من أنَّ كلّ النصوص السردية تعتمد عليه في بنائها؛ فهو السلك الذي تنتظم فيه كل العناصر الفنية للقصة ، ففيه تتحرك الشخصيات، وتنمو المواقف، وتبنى الحكبة بأنواعها، فهو يشكِّل الموضوع الذي تدور حوله القصة، والحدث المتكامل ينبغي أن يصور الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى ، أي تصوير الفعل والفاعل والمعنى ، فلا يمكن الفصل بين هذه الأركان الثلاثة ، فليس للفعل والفاعل قيمة إن لم يكشفا عن معنى ، وهذا يوضح بجلاء أهمية الحدث [1]" فكل ما في نسيج القصة من لغةٍ ، ووصفٍ ، وحوارٍ يجب أن يقوم على خدمة الحدث فيساهم في

1.- ينتظر : فن القصة القصيرة ، للدكتور / رشاد رشدي ، صد 55 ، 56

تصوير الحدث وتطويره بحيث يصبح كالكائن الحي له شخصية مستقلة يمكن التعرف عليها"[1]. والمعنى اللغوي للحدث هو الفعل في سياقه الأوروبي، وفي العربية فإن الحدث يعنى الشىء المنكر الذي لم يألفه الناس، والحدوث ضد القدم ، وعلى ذلك يطلق كلمة الحدث على الشاب ، ويستعمل كناية عن الغائط. من أجل هذه المعاني المتعددة للكلمة والظلال التي تعتورها، وافتقارها إلى المعيارية، واحتوائها على أحكام القيمة ؛استبدلها بعض النقاد بمصطلح الفعل السردي . لكن يرى آخرون أن الفعل إنَّما تألفها مجموعة الأحداث، أو ينشأ من مجموع الأحداث.

أمّا في نقد السرود فإنَّ الحدث كما عند (ميكي بال) يعني "الانتقال من حالة إلى حالة أخرى في قصَّة ما، ولا قوام للحكاية بتتبع الأحداث – واقعية كانت أو متخيلة– وما ينشأ بينهما من ضروب التسلسل أو التكرار"[2] في معاجم الاصطلاحات السردية نجد للحدث تعريفات متنوعة من ذلك تعريفه بأنَّه:" الانتقال من حال الى حال في غضون الرواية والقصة " [3].وهذا يتفق مع ما قرره أرسطو الذي كان يرى بأنَّ (الحدث هو تحوّل من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس).

أما برنس في "المصطلح السردي" فيعرف الحدث بأنَّه: "سلسلة من الوقائع المتصلة، تتسم بالوحدة والدلالة، وتتلاحق من خلال بداية، ووسط ونهاية، نظام نسقي من الأفعال،.. وحدثان يؤلّفان حدثا أكبر"[4] وفي محاولته لضبط الحد الأدني للقصة ذهب إلى أنَّها نصّاً يضمُّ ثلاثة أحداث مترابطة:

حدث ← روابط ← حدث ← روابط ← حدث.

وتبين هذه الرسمة أنَّ القصة تبدأ بحدث يترابط بحدث ثان، والحدث الثاني مرتبط برواط تقود حتما إلى الحدث الثالث، فالحدث الأوسط متغيّر، أما الأول والأخير فهما ثابتان. وفي التعريف ذاته نلمح حضور الحبكة بقوة، فإن الترتيب والاتصال المرتبط بوحدة الدلالة، والتدرج من بداية ، ووسط، ونهاية هو مراحل الحبكة، وهذا يتفق مع

1.–نفسه ، صـ 115 ، 116

2- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م ، ص145

3- معجم المصطلحات الادبية الحديثة : 27 .

4- المصطلح السردي، ص19

القول بأن الحدث ". مجموعة من الوقائع الجزئية ، مرتبطة ومنظمة على نحو خاص . "[1] فَتَرْتِيبُ الوَقَائِعِ, وَتَنْظِيمُهَا عَلَى نَحْوٍ خَاصٍّ هُوَ الحبْكَةُ بِعَيْنِهَا, وَذَلِكَ لِأَنَّهُمَا لَا يَنْفَصِلَانِ. أَمَّا عَلَاقَتُهُ بِأَشْخَاصِ القِصَّةِ فَإِنَّ الحَدَث فِي حَقِيقَتِهِ هُوَ "فَعَلُ الشَّخْصِيَّةِ. وَحَرَّكْتُهَا دَاخِلَ القِصَّةِ. وَهُوَ يَرْتَبِطُ بوشائج قَوِيَّةٍ مَعَ بَقِيَّةِ الأَدَوَاتِ الفَنِّيَّةِ الأُخْرَى، وَلَاسِيَّمَا الشَّخْصِيَّة.. "[2].

وفي التفريق بين القصة والحبكة يعرفون القصة بأنها (سرد الأحداث وفق تتابعها الزمني)، بينما الحبكة تنظِيم الأحداث وفق "مبدأ السببية". فالأحداث في حدِّ ذاتها لا قيمة لها في الخطاب السردي مهما بلغت أهميتها، وغرابتها، وشذوذها، وطرافتها، فالحدث مادة خام . ولكن تأخذ أهميتها بتوفر رابطين: رابط سببي بين الأحدث؛ بأن يتسبب الحدث الأول في الثاني، أو أن يأتي الثاني نتيجة للأول . ورابط زماني يضم الأحداث في سياق واحد. نقطة ارتكاز الشكلانيين الروس والدراسات التي تعالج الخطاب السردي" ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنَّما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها"[3] فالأحداث في الخطاب السردي ترتبط بالزمن وبالحبكة. ولكن لا تأخذ أهميتها من هذا الارتباط فقط وإنَّما باحتوائها على قيم إنسانية.

هناك أحداث تنتظم انتظاما هرميا من البداية إلى الوسط فالنهاية.أو من الموقف أو التأزم فالعقدة فالحل. وقد يختار قاص أسلوبا مختلفاً، فيأخذ أحداثا تبدو مبعثرة، فيسير بها في خط أفقي إلى نهاية مفتوحة بلا عقدة، ولا حل، ولكن هذه الأحداث يجب أن تنتظم بخيط منطقي حتى ولو كان رفيعا، بحيث تخدم الهدف من القصة . فالأحداث لا تأتي إعتباطا، وإنما وفق خطة مرسومة بعناية، هذه الخطة تُسمى حبكة.

1- البناء الفني لرواية الحرب في العراق:ص17

2. - مسلم صبري ،بناء الحدث في الفن القصصي،مجلة اليرموك،الأردن،ع 1998،60،ص42

3. - بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص107

الحبكة:

في اللغة : هي الحبل الذي يُشَدُّ به الوسط . وهذا المعنى اللغوي ليس بعيدا عن المفهوم النقدي. فالحبكة في المصطلح السردي : "هي نظام يشد أجزاء الحدث ويتولى تركيبها وترتيبها في بناء متكامل"[1] والمنطق الداخلي لربط الأحداث ينبغي أن يقوم على ربط الأسباب بالنتائج، ويكشف الدوافع . حيث ينبغي على الكاتب أن يجمع الأحداث في عمله السردي بحبل رابط يبدأ بخوض غمار الحياة ، وذلك بأن بجعل الشخصيات تسعى لقضاء أهدا فها، وفي سبيلها تواجه العقبات والمتاريس التي تجعل الصراع يبلغ ذروته ، وهذا الحبل الرابط ينتهي بحل يرضي المتلقي أو يخيب آماله . فالتسلسل العادي للأحداث لا يصنع نصا سرديا وإنما يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج . ومهارة الكاتب هي التي تجعل من ترتيب الأحداث وتركيبها تأسر قلب المتلقي.

والحبكة تنقسم من حيث التركيب إلى قسمين هما :

أ- **الحُبْكَة المتماسكة** : وهي الحبكة التي ترتبط فيها الأحداث برابط السببية بأن يأخذك الحدث الأول إلى الذي يليه وهكذا في خط مستقيم إلى أن تصل إلى النهاية في إحكام وتسلسل منطقي.

ب-**الحبكة المفككة** : في هذا النوع يبنى العمل السردي " على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التى تكاد لا ترتبط برباط ما . ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية الأولى فيها أو على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات **جميعا**."[2] .

أما من حيث المضمون فتنقسم الحبكة إلى حبكة مبسطة، وحبكة مركبة .ففي النوع الأول: تكون السردية مؤلفة من حدث واحد فقط .أما النوع الثاني فنجد في السردية مبنية على أكثر من حكاية، هذه الحكايات تتداخل فيما بينها بحيث يستطع الكاتب الماهر أن يدمجها، ويربطهما بخيط خفي بحيث تخدم هذا الحكايات المختلفة

---

[1]- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م ،ص72

[2] نحم محمد يوسف ، فن القصة ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ،الطبعة الثانية 2011م، ص10

غرضا واحدا، أو تهدف إلى تأثير موحد. وأحيانا يعطي المتلقي مساحة ليساهم بقليل من التأمل في اكتشاف الرابط بين هذه الحكايات المختلفة .

وَالحبْكَةُ عِنْدَ أَرِسْطُو: "تَرْكِيبُ مَجْمُوعَةٍ مِنْ الأَحْدَاث العَارِضَة فِي حَدَثٍ كَامِلٍ مُوَحَّدٍ يُمْكِنُ لِلعَقْلِ أَنْ يُدْرِكَهُ دَفْعَةً وَاحِدَةً. وَالحبْكَةُ هِيَ كُلٌّ اِتَّحَدَتْ أَجْزَاؤُهُ مُنْذُ البِدَايَةِ, وَالوَسَط حَتَّى النِّهَايَة.

وَالبِدَايَةُ : هِيَ الشىء الَّذِي يَفْتَرِضُ عَدَمَ وُجُودِ شَيْءٌ سَابِقٌ لَكِنَّهُ يَتَطَلَّبُ الإِسْتِمْرَارَ

أَمَّا **النِّهَايَةُ** : فَهِيَ عَلَى العَكْسِ تَفْتَرِضُ وُجُودَ سابقة، وَلَا تَفْتَرِضُ الإِسْتِمْرَارَ.

وَالوسط: يَفْتَرِضُ وَجُود سَابِقَةٍ وَاسْتِمْرَارِيَّةٍ"[1]. وقد حدد أرسطو بنية المأساة التي نجد في كل واحدة منها " جزء من العقدة، وجزء آخر هو الحل، والوقائع الخارجة عن المأساة ، وكذلك بعض الأحداث الداخلة فيها تكون غالبا العقدة، أما الحل فيشمل ما عدا ذلك"[2]. هذا التصور لبنية المأساة الذي يعود لأرسطو أثر في كل السرود والدراسات النقدية اللاحقة، وقد حاول النقاد باستمرار على أن يبرهنوا بأن السرود الحديثة قائمة على حبكة ما ، وإن كان الظاهر لا يشي بذلك ، وها هو (أ. بيدر) يؤكد على أن بنية القصة القصيرة قائمة على حبكة تقليدية وأنها:

1–تستقي بنيتها من حبكة مبنية على صراع ينبثق عنها حدث(action).

2– وهذا الحدث متوالٍ متنامٍ. بمعنى أنَّه يقدم للقارئ شيئا يلاحظه وهو ينكشف ويتطور بوساطة سلسلة تعقيدات تولد تشويقا (suspense).

4–يؤدي فيها الحدث إلى حل الصراع في النهاية، معطيا القصة بذلك (غاية) .

وبنية القصة ذات الحبكة التقليدية دراماتيكية بصفة أساسية؛ ففي موضع ما يعطي القارئ خط صعود ليتبعه، ويتمثل إما في تصريح واضح بالصراع ، أو إلماح عليه، أو مجرد إحساس بشىء غامض أحيانا بتوتر، أو إدراك

1-القصة القصيرة،ص122

2 أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ط1973، ص50.

أن ثمة صراعا موجودا على الرغم من ماهيته (في هذه المرحلة) غير معروفة"[1] ويؤكد على أن القصة الحديثة لا تختلف كثيرا عن القديمة في امتلاكها لبنية حكائية تتولد من حبكة لكنَّها بتكنيك مختلف.

أَمَّا في الاتجاه الحديث- الشكلانيين الروس- فقد كان التركيز منصبا على البحث عن الوحدات التي يقوم عليها الحكي " وتركزت عنايتهم بالأنساق البنائية في العمل الحكائي انطلاقا من إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى، والأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة "[2]. وقد اكتشفوا أنّ المبنى الحكائي يتألف من أحداث المتن الحكائي، لكن يأتي الترتيب مختلفا في الظهور والمعلومات المحددة، ولهذا " فالحكاية الواحدة يمكن أن تكون أساسا لحبكات لاحصر لها ، كما يمكن أن تتحول الحكاية إلى حبكة بواسطة تقديم الحوافز الذي يقوم وحده بدور في الحبكة أو المبنى الحكائي"[3]. ورأوا بأنّ المتن الحكائي ثابت بينما المبنى هو المتغير، كما أن هنالك مبدأ يوحد العمل الحكائي وهو الغرض ن والغرض يتألف من أغراض صغرى مندرجة في الغرض الكبير الذي لا يقبل التجزئة وقد أسموه (حافزا) (Motif) بمعنى أن " كل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها [4]. ومن ثمَّ تركزت الجهود على كشف التحفيز الذي لا يتجزأ والوظائف الثابتة.

والتحفيز (Motivation): بحسب تعريف شلوفسكي هو: " اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (التوازي ، التأطير، التصاعد ,التنضيد , التشاكل) والتي تقود إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بنائها والعناصر التي تشكل مادتها : كالمتن الحكائي، اختيار الدوافع ، الشخصيات ،الأفكار .. "[5].

---

[1] .إ .إل. بيدر، بنية القصة القصيرة الحديثة، ترجمة محمد سليمان القويفلي، مجلة الدارة ، الرياض،العدد الثاني،18 ربيع الأول،1413هـ، ص203-204

[2] يقطين سعيد ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد – التبئير) ، الطبعة الرابعة (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي 2005م) 29

[3] . رزق خليل ، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية ، ط1 (بيروت : مؤسسة الاشراف للطباعة والنشر يناير 1998م) 13

[4]توماشفسكي، مرجع سابق ، 181

[5] ف. شلوفسيكي ، بناء القصة القصيرة والرواية، نظرية المنهج الشكلي، نفسه، 124

التحفيز عند توماشفسكي: هو" نظام الأنساق الذي يبرر إدراج حوافز معينة ، أو إدراج مجموعاتها في سياق واحد ؛ فكل حافز جديد يدرج في صلب القصة ينبغي أن يكون مبررا ومقبولا بالنسبة للإطار العام" [1].وقد صنف الحوافر بحسب طبيعتها في الحكي إلى صنفين :

*-**حوافز أساسية:** وهي اللازمة للقصة والتي تسهم في تطور الأحداث التي تربطها علاقة السببية، هذه الحوافز تمثل الحد الأدني لقيام الحكي.

*-**حوافز ثانوية:** هي حوافز لا تؤثر في تسلسل المتن الحكائي لكنها ضروية في بناء المبنى الحكائي. [2] . وقد قسم الحوافز بناء على الدور الذي تقوم به داخل المتن الحكائي إلى حوافر قارَّة وحوافز ديناميكية . فالحوافر القارة هي التي تمهد لتغيير وضعية الحكي، فهي تتعلق بالبيئة، وطبيعة الشخصيات وما إلى ذلك. ولكن لا تؤدي إلى التغيير بنفسها. أما الحوافر الديناميكية فهي التي تغيّر في مسار الحكي في القصة عبر ظهور شخصيات جديدة فيها، أو اختفائها ، وتتعلق بوصف أفعالها داخل الحكي.

فأصبح الحدث في هذا الاتجاه الحديث عبارة عن "مَجْمُوعَةٌ مِنْ الوَظَائِفُ يَحْتَلُّهَا العَامِلُ نَفْسُهُ ، أَوْ العَوَامِلِ، وَعَلَى سَبِيلِ المِثَالِ فَإِنَّ الوَظَائِف المَنُوط بِالذَاتِ فِي سَعْيِهَا نَحْوَ الهَدَفِ تَشَكَّلَ الحَدَثُ الَّذِي نُسَمِّيهُ مَطْلَبًا (3) .

بناء الأحداث على صيعدي الخطاب والقصة:

لقد ميز الباحث الروسي "شكلوفسكي" طرائق بناء الأحداث في السلاسل السردية، وهو أول من فعل ذلك ،وتبعه كل من"توماشفسكي، وبروب" . ثم تلاهما "بريموند وتودوروف"، وقد ميز الباحثون الروس أربع طرائق لبناء الأحداث (الوظائف) على النحو التالي:

---

1 - ف. شلوفسيكي ، بناء القصة القصيرة والرواية، نظرية المنهج الشكلي ، ص 181

2 - نفسه،ص 181

(3)- المصطلح السردي،ص19،

1. **التتابع:**أن تتكون الحكاية من حادثتين متتاليتين حيث تلي إحداهما الأخرى وفق تسلسل منطقي. ما يميز هذا النظام الصوغي: "أنَّ المتن فيه يترتب في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءً بعد آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزمان"[1]

2. **التداخل:** أن تتكون الحكاية من قصتين ،قصة كبيرة تحوى داخلها قصة صغيرة. فتتوقف القصة الكبيرة وتفسح لها المجال إلى أن تنتهي، ثم تواصل سيرها الطبيعي إلي النهاية. ويُعرف بأنَّه "تداخل مادة محكية مع أخرى، المزج بين مادتين محكيتين مختلفتين، فمثلا إذا قام سارد خارجي بالولوج في الوقائع والمواقف التي يقصها فإنَّ النتيجة هي حدوث تداخل"[2] فـ "البناء الذي تتداخل فيه مكونات المتن الحكائي المكاني فيما بينها بحيث لا يصبح الزمان الداخلي معياراً لضبط توالي الوقائع والأحداث إنما يقوم المتلقي بإعادة تركيب مكونات المادة المكانية وتنظيمها على وفق سياقات خاصة تتصل بالتقديم والتأخير الذي تتحكم في تلك الأحداث والوقائع وذلك لأن الأحداث مقدمة تقديماً متداخلاً ومعقداً ودون الاهتمام بتواليها إذ تقدم من حيث كيفية وقوعها"[3].

3.**البناء الدائري** وهو البناء الذي يتمثل فيه (سرد قصص تكون نهايتها تدعو إلى البداية التي انطلقت منها). ويتميز نظام التكرار ،أنَّ المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها. كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات،فجميع مكونات المتن، باستثناء رؤية السارد، تظل ثابتة، لكن الرؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة، بما لا يخلخل تعاقب المتن زمانياً"[4] وهذا أقرب إلى ما يسميه ميخائيل باختين ب**(تعدد الأصوات) أو** الرواية البوليفونية بقوله:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية.أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي.حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي

---

[1]. المتخيل السردي، ص108
[2]المصطلح السردي،ص129
[3]-المصطلح السردي في النقد العربي
[4]-المتخيل السردي،ص112.

يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى"[1] .

الخطاب السردي كان يتسم بوحدة الرؤية ، واعتمد الكتاب في الأغلب على السارد العليم بكل شيء، كأنما السارد يجسد بصورة غير واعية ذلك الحاكم الأوحد المسيطر على كل شيء ، يجسد الرؤية الأحادية للمجتمع للأيدلوجيا ، ولكن بتغير نظام الحكم وشيوع الديمقراطية أدى إلى ذيوع الأصوات المتعددة في الخطابات السردية .ف الخطاب السردي" يكتسب فنية بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير "[2].

4-بناء التوازي: وفي هذا النمط يقوم البناء بسرد قصتين أو اكثر (تدور أحداثهما في فترتين متوازيتين)[3]. و "يتميز نظام التوازي في صوغ المتون، في أن المادة الحكائية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور ،بحيث تتعاصر زمانيا في وقوعها" [4] وفي هذا النمط يستغني الكاتب عن الاستهلال والتقديم المباسر للمتن الذي يقدمه في محورين أو أكثر مما يفضي إلى تزامن عناصر الحكي .برغم حدوثها في أمكنة مختلفة .

---

[1]. - باختين ميخائيل ، شعريَّة دويستفسكي، ترجمة :جميل نصيف التكريتي،دارتوبقال لنشر،المغرب،الطبعة الأولى1986م،ص59

[2]- يمنى العيد،الراوي الموقع والشكل،مؤسسة الأبحاث العربية،لبنان،الطبعة الأولى 1986م،ص11

[3]- مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :1/ 38 .

[4]المتخيل السردي،ص110

بناء الأحداث في مجموعة (حكايات من الحلالات):.

هذا المبحث لا يفرد مساحة خاصة لدراسة الحبكة، وإنما تتناولهما الدراسة في حيز واحد مع الحدث؛ لأنَّهما في الحقيقة شيء واحد، فـ"الحدث والحبكة هما نفس الشيء.. والذين يقومون بتعريف الحدث على أنَّه المضمون، والحبكة على أنَّها الشكل لا يفعلون شيئا إلا إضافة مصطلحات متقابلة تقابلا غير حقيقي وهي : الشكل والمضمون"[1]."الحدث والحبكة والأزمة والموقف كلها شيء واحد. فكل قصة قصيرة تروي حدثا فيه أزمة، ومن خلال الحبكة يأخذ "الموقف" يتحرك كأنَّه القصة"[2] فالحبكة تخضع الأحداث لبنيتها، فالواقعة في القصة لا تنفصل عن الوقائع التي تسبقها ولا عن الوقائع التي تليها فـ" الحبكة هي تنظيم كأنَّه كائنٌ حيٌّ. فيقوم الكاتب بتقديم تمثيلٍ مهم للحياة من خلال انتقاء الأحداث :أي إغفال ما يراه عارضا لا قيمة له"[3]. ونشير أثناء البحث عن الأحداث، وطرائق صوغها، وأساليب ترتيبها ، وإلى الحوافز، التي هي أصغر وحدات معنوية تتركب منها القصة، و تنطوي على فعل شخصية ما، نحو موضوع ما ؛ لاجل غرض ما .

---

1. القصة القصيرة، ص180
2. انفسه، ص127
3. نفسه، ص127

الأحداث في مجموعة (حكايات من الحلالات).

يظهر بوضوح تأثر إبراهيم إسحق بالاتجاه الواقعي الذي يرى بأنَّ الحياة تتشكل من لحظات منفصلة، فهو قد يصوِّر حدثا واحدا في زمن ينفصل عما قبله وعما بعده، وقد يصور عدة أحداث في أزمان متفاوتة حيث يُسقط أزمنة طويلة لا يذكر ما حدث فيها، والأحداث المصورة لا يجمعها رابط سببي أو تسلسل زماني، لكنها جميعا تتمحور حول الشخصية، وبذلك يحقق إبراهيم إسحق وحدة الحدث. ويعتني بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدة الحدث إلا إذا أوفى بيان كيفية وقوعه ، وزمانه ومكانه، والسبب الذي قام من أجله.

الحدث في "النزول في كريو":

السرد يبدأ بوصف "كرومة" الرجل الذي جاء إلى بلد السارد (الخرُّوبات) قبل ثلاث سنوات أو أربع، ثم ينتقل إلى البداية الفعلية بـ"حمَّلنا الزوامل ضحى، وغادرنا الخروبات إلى كريو"[1] وفي أثناء هذه الرحلة التي ترافق فيها كرومة مع كل من آدم ود مسبل، وعبدالكريم، والسارد حمدان ، واستغرقت يوما وبعض يوم، يصف السارد المكان وهو الطريق الذي سلكوه إلى سوق "كريو"، ويصف كيف كان يتجنبه الرفيقان الآخران؛ مما جعل السارد لصيقا به في الأنس، فيخبر كرومه صديقه السارد بأنه ينوي بأن يرحل بأبنائه إلى بلده "أبشي" هذا الإخبار جعل السارد يعود عن طريق الاسترجاع فيتذكر ما حكته له أم زايد زوجة كرومة عن تنقلاتهم السابقة، وعن خشونة الرجل، فيصف كيف يتصرَّف كرومه مع راحلته تصرّفا يظهر خشونته وضيق أخلاقه وقلقه، هذا التصرف يستدعي مواقف سابقة فيسترجع السارد ليروي تعامله مع أهل الخروبات، ويسرد أشياء يدلل بها على هلع الرجل حيث أنه كان يسبق كل الناس إلى المزارع وآخر من يأتي منها ، وأنه يسهر الليل يحصن مزرعته، وعندما أمسكت السماء عسكر في مزرعته يلحُّ في الدعاء ويتضرع، بينما الناس في أغراضهم، ولتأكيد هذا الأمر جعل السارد نفسه رسولا من الإمام وشيخ الحلة من أجل دعوة كرومة إلى الاستسقاء والكرامة فرآه في مزرعته يتضرع، وما قبل بترك المزرعة والانضمام إلى الجماعة إلا بعد إلحاح من صديقه حمدان.

---

[1]-حكايات من الحلالات، ص13

فجأة يشتكى كرومة إلى صديقه بأن عبدالكريم لا أمان له؛ لأنه يريد أن يزوج ابنه لابنته، وهذا يدعو السارد لاسترجاع ثالث فيصف تعلق أبناء كرومة بأبناء الخروبات، وسأمهم من الترحال الدائم . أثناء الاستراحة في الليلة الأولى يصف حذر كرومة من هوام الأرض وعقاربها حيث كان ينفض المفارش بتشنج واضح. في الصباح الباكر استأنفوا الرحلة في الطريق استعصى الجمل على كرومة وظل يدخله في الأشجار مما اضطرة للنزول وقوده، أثناء اقتحام الجمل للشجر وقع ثعبان في جراب كان على الجمل وهم لا يدرون، وعند وصولهم إلى (كريو) أتوا لإنزال الحمل عن الجمل فأدخل كرومه يده فلدغه الثعبان؛ فأدى إلى وفاته في الحال. ثم يصف السارد إجراء الدفن والتسويق والعودة والكرامة وبكاء أهل المتوفي عليه، ثم ينتقل في آخرة من الأمر فيحكي عن زواج زائد ابن المتوفى من ابنة عبدالكريم.

نخلص إلى أنَّ مجموع هذه الحوافز أو الوحدات المعنوية الصغرى التي تتركب منها القصة تم حبكها لتخدم الغرض العام للسردية، فنجد أنّ النص يحتوى على عدد هائل من الحوادث وقعت على مدى ثلاث سنوات متتالية لكن الحبكة القصصية أخضعت هذه الحوادث لبنيتها هي، في ظاهرها حوادث منفصلة عن بعضها ومتباعدة زمانيا، أي أنها غير مرتبة ترتيبا منطقيا متسلسلاً، لكنها ليست منعزلة فكل حادثة تعد جزءا من الحوادث التي جرت فبلها والتي ستحدث بعدها. لكن الكاتب قدم حياة كرومة في ثلاثة سنوات من خلال انتقاء الأحداث فأثبت ما رآها مناسبة في خدمة الغرض العام للقصة وأغفل ما رآها لا قيمة لها.

الأحداث في قصة "عائلات":

الأمر المحوري في قصة عائلات هو أن الزوجين (سعدالدين، وحرَّانة) يعتقدان بقوة أن العامل الوراثي حاسم في أخلاق الإنسان وتعاملاته، وبناء على العامل الوراثي قد يكون الإنسان خيِّرا أو شريرا، فسعدالدين اعتقد أن زوجته تنتمي إلى أسرة يجري في دمها الخبل والجنون؛ لذا أصبح يتوقع منها في أيِّ لحظة أن تقوم بأمر يؤذيه ، يكون دافعها الخبل الوراثي، وهي تعتقد أن زوجها ينتمى إلى عائلة قتله؛ لذا أصبحت تتوقع أن يقتلها في أي لحظة؛ وبسبب من هذا عاشا في توتر رهيب كل منهما يحذر الآخر ولحظ الناس أنهما غير طبيعيين،

فأصبحوا يراقبونهما ويتناقلون الحديث فيما بينهم عنهما مما زاد الأمر تعقيداً. هذا زاد من انزعاج الزوج فقال: " للأسف الشديد ظهر الذي لدينا في بيوتات قوز الطلح . قلن و قالوا إنَّها مجنونة، قالوا إنني قاتل لم أقتل ضحيتي بعد"[1]. وفي يوم ما الزوج جاء من الخلاء وفي ثيابه دماء الصيد، وصرخ في زوجه ، لأنه وجد البيت غير مرتب، فلما رأت الزوجة ثيابه ملطخا بالدماء وهو يصرخ ظنت أنه جاء يقتلها، فانفعلت بأكثر مما يتطلبه الموقف. فظن أنها تتصرف بناء على جنونها الموروث، واشتبكا، هي تريد أن تمسك منه الفأس لئلا يقتلها ، وهو يحاول أن يسد لها فهما لئلا تصرخ، وهما كذلك ظن أهل القرية أنه جنون الزوجين وصلت حدا لا يطاق فربطوهما معا وتركوهما في البيت.

بناء الأحداث (الوظائف) على صعيدي القصة والخطاب

بدأ السارد بـ(عرض الحدث من النهاية) " فمن يصدق؟ وحتى إذا قلنا فمن منا يصدق؟ نعم من؟ .. وكأنَّهم ارتاحوا بعد عناء ووجدوا لمشاحناتنا آخر الأمر أفضل الحلول. تركونا أنا على هذا الجانب في ظل الراكوبة، وهي في قطيتها ترتجف، ليست مثلي والحمدلله! ترتجف بذلك الفوران الخطر، تهتز كالريشة في ذنب طائر رقاص.أسمعها تغمغم وتنوح أخرى ."(2). ثم رجع السارد إلى بداية القصة التي صارت عبارة عن حكاية الأسباب التي أدت إلى النتيجة السابقة، فبدأ بنقاش سعد الدين مع أمه التي تحاول أن تقنعه بالزواج ، وهو يرفض فاستعانت بالأب مما اضطرته ليتزوج إرضاء لوالديه، ويصف السرد مراسم الزواج واحتفال آل الكباشي بالمناسبه التي لم يفرح بها الزوج، وإنما كان ينازع همومه، وبعد ذلك ينتقل الزوج للعيش مع أصهاره في (شقِّ السّيال) وخلال عيشه معهم يكتشف بأنَّ "في عائلة نسابته شيء لا يحمد عقباه" وهو الخبل المتوارث، وذلك من خلال تعامل جدة زوجته حرانة معه، فيظهر له خبلها، ويعرف أنّها ضربت زوجها فأخبلته، وأنها نسيت محل سكناها ذات يوم فذهبت إلى منطقة أخرى، وأن أم حرانة كسرت يد زوجها بفأس. واكتشفت الزوجة حرانة أيضا بأنَّ في أسرة زوجها رجل قتل زوجته، فترى أن زوجها سليل أناس قتَّالين، فعاشا معا في

---

[1]حكايات من الحلالات ، ص35

[2]- حكايات من الحلالات ، ص31

أزمة مكتومة تظهر أحيانا. كلاهما يحاذر الآخر لدرجة أن يخفي الزوج الفأس من زوجته عندما سمع بأن أم زوجته كسرت يد زوجها! هناك تخوف متفاقم من كل طرف بصورة صامتة وتظهر أحيانا .

في هذه القصة نجد أن عناصر الحدث قد توفرت، وتتمثل في التشويق الذي تولد نتيجة لعرض الحدث الأخير في المقدمة، مما جعل المتلقي يتوق إلى معرفة الأسباب التي قادت إلى تلك النتيجة الأسيفة.

والعنصر الثاني هو تكامل الحدث: فالسارد صور (الفعل والفاعل والمعنى): أي الحدث والشخصية التي قامت بالحدث، والغرض من الأحدث التي حدثت على هذه الشاكلة من هذه الشخصيات، فالسارد عرض الحدث من النهاية بمعنى أنه اعتمد في حبكته على الاسترجاع في عرض النتيجة مسبقا، لكنه عرض بقية القصة بالنمط التقليدي حيث التطور السببي المنطقي. فبدأت متوالية الاسترجاعات بحادثة إقناع سعدالدين بالزواج من حرانة، ثم الزواج، ثم السكنى مع أصهاره ، ثم الرحيل عنهم إلى قوز الطلح حيث ختام الحوادث، ويتخلل هذا التسلسل استرجاعات خارجية تدعم تصور الزوج عن أهل زوجته، واسترجاعات تدعم تصورات الزوجة عن زوجها.

الحدث في (مطاردة السيدة العجوز):

ينفتح السرد بحديث "السيدة العجوز" التي تنصح صهرها حسان، وهو سارد القصة، بأنّ "الكبير عين تحرس، والكبار ركائز الأسر" وأن من يأخذ ما يعطونه من رأي لا يندم، وتمضي الأيام ، وينسى السارد الفكرة. وتمر الأيام . يربون قطة في البيت ، تتعلق بها طفلتهم زهرة، وفي يوم ما اختفت القطة فما عرفوا كيف يسكتونها من البكاء الأليم لفقد القطة الإليفة، وهذا يصبح حافرا للبحث عن القطة، ويلاحظ السارد بأن الطفلة لا ترتاح إلا اللعب مع القطة أو الاستماع إلى جدتها العجوز، وهذا يحفز السارد ليسأل حكيم الكباشين عن الأمر فيخبره بأنَّ الكبير يعود طفلا، ولأنَّ القطة ذهبت للخلاء من أجل التلقيح هذا يحفز الخيال الأسطوري عند العجوز فيستحضر كل المعتقدات التي ترى بأن الجنون، ومصاصي الدماء تختبئ، وتظهر في شكل بعض الحيوانات كالقطط . هذه المحفزات مجموعها هي التي قامت عليها الحبكة الحكائية في مطاردة السيدة العجوز، وقد كان الكاتب بارعا في افتراع الحوافز وصناعة أحداث تلائمها.

الرؤية السردية في مطاردة المؤذن العجوز لا تقف عند حدود وعي السارد (حسان) والشخصية الحكيمة في الخطاب (حمدان)، وإنما تتعدى ذلك إلى تثبيت القيم والأفكار السليمة، ومحاربة الأفكار الواهمة، لكن السارد يترك تلك المهمة لشخصية أخرى في النص.

الحدث في "أسطورة الكلب":

إن طريقة سرد الأحداث في هذه السردية القصيرة تقوم على حدثين مهمين في حياة أخ وشقيقته. هربت الفتاة مع رجل لعله من أهل أمهما، فقام الأخ الشقيق باسترجاعها، والمعلوم أن استرجاع أحداث الماضي يتم بعدة طرائق .لكن هنا اختار الكاتب الاسترجاع الخارجي، حيث عاد السارد الداخلي إلى سرد أحداث ما قبل بدء القصة, ناقلا من سارد آخر يدعى عمر، مما يدلل على أنَّ هذه الأحداث وقعت في زمان بعيد حيث لم يكن السارد مولودا ساعة حدوثها

في هذه القصة توفي الوالدان الغريبان وتركا ابنا وشقيقته في الشقاق، الابن انشغل بالبهايم في الخلاء ، وبنت العرب في ظروف معينة رأت رجلا الأرجح أنه من "نوبة كاجا" أهل أمها واختارت أن تذهب معه إلى الجبال. وبالتالي تكون استعادتها أمرا ضروريا وقام بذلك أخوهم الكبير، وقد ذهب معه كلبه برغم تخوفه من أن الكلب ينبه الناس عليه. وفي الصراع من أجل انتزاع البنت هزمه الرجل ، وقد كانت أخته تساعد الرجل ليكي يغلب أخاها، والكلب يساعد الأخ فيتمكن هزيمة الرجل.

في هذا المبنى الحكائي تظهر القيم الجمالية عن طريق ارتباطها بالحبكة التي ارتبطت بالحدث التراتبي زمنيا المقترن بالأسباب فظهرت حادثة هروب الفتاة أولا ، واستطاع السارد أن يبرز الأسباب والملابسات في إيجاز شديد، وهذا الإبراز صار نوعا من التشويق جعل المتلقي يمسك أنفاسه ويتوقع ما سيحدث إثر هذا الحدث الخطير في مجتمع ريفي بدوي, ورغم أن الأحداث قديمة ، ويرويها سارد عن سارد آخر إلا أن الكاتب ابتعد عن أسلوب الحكي نوعا ما من خلال ارتباطه بالسرد والغموض الذي أكسب النص قيمة جمالية .

الحدث"بئر أولاد أبو قطاطي":

السرد يدور حول حدثين مهمين، حدثٌ أُنجز ويحتاج لحماية، وحدث يسعى أهل الحي لإنجازه. فالحدث الذي أنجز هو نظافة ميدان الحي الذي يسكن فيه السارد وقد تطوع السارد بدافع من روح المسؤولية الريفية بداخله فجلس على كرسيه في بوابة داره يراقب الميدان من أجل ألا يُرمى فيه الأوساخ مرة أخرى، في جلسته هذه يسرد لنا الحدث الذي يخطط أهل الحي لإنجازه .وهو دفن بئر أولاد أبو قطاطي البئر التي حفرها المك من عهد عبدالرحمن المهدى ليستقي الناس منها في زمن غابر، ولأن المياه تم توصليها لم يعد الناس يحتاجون إلى البئر، بل أصبحت تشكل خطرا على الحي؛ لذا قرروا دفنها في اجتماع سابق، لكن أبناء المك يمانعون.يقول في حوار مع جلسائه "ياعم شيبون، بس لو الناس عندهم رأي، لو بفهموا، دا ياهو ميدان جاهز للتلاقي والتراعي والتنفيس والترويح من سجن البيوت، نعمل سور ولو بتاع عيدان، وندفن البير ونمنع الفوضى في تشتيت الوساخة والقمامة، ونعلق إضاءة على عمود الكهرباء وسط الساحة، خلاص جناي وجناك يربوا مرتاحين"[1].

السارد يروي تفاصيل ما جرى في يومه، وما قرأه من الكتاب الذي يحمله، وما يسمعه من الإذاعة فيختلط في سرده الواقعي بالخيالي، والنفسي، والتاريخي، مما جعله يقول " كأنَّ رأسي قمقم لسليمان النبي، حبس فيه سبعين من الجن المهابيش"[2] جمع أمورا قد تبدو لأول وهلة متفرقة، لكنها مترابطة أشد ما يكون الترابط لمن يقرأ بتمعن، كل شيء أورده السارد يتضمن صراعاً من نوع ما، فأقام مهرجانا للصراعات على النحو التالي:

1- صراع بين رغبته في الهدوء والقراءة والإزعاج الذي يسببه الحمام من حوله"الحمامات عدن يفتتن التندل، يتزايدن في إزعاجي"[3].

2-مطاردة الأطفال الذي يحومون حول البئر الخطر والنساء.

3- صراع يبدو من حوار عبدون الذي " ينضح بالفوران . لماذا الضبَّاط لم يعد لهم قرارهم المكين، وعدلهم النزية.

4-صراع سليمان مع الجن والحارة مع أصحاب البئر، واليهود مع النصارى وكلاهما مع النبي، وطائفتي الأنصار والميرغنية ، والتجار والمواطن، والحكومة والشعب، ابتهالات الأغاني(بنحب من بلدنا ما بر البلد) ، وهدوء السارد

[1]-حكايات من الحلالات، ص92

[2]-نفسه، ص94

[3]- حكايات من الحلالات ، ص89

والأطفال والحمامات، وصراع ود المك مع مكي، وصراع الحي مع اللص الليلي الذي أرهقهم، وصراع السارد مع نفسه في شأن مراعاة أمور الحي، صراع بين قيم الريف الذي يحملها وطبيعة المدينة التي تتجسد في عدم مبالاة الآخرين بالشأن العام.

الأحداث في قصة (القصاص في حجر قدو):

السرد يقدم حدثين، حدث سابق لزمن الخطاب، وحدث متزامن مع زمن الخطاب، فالحدث السابق يتعلق بالسائق الذي رماه صابر ولد أيوب في "بئر حجر قدو" انتقاما؛ لأنَّه اختطف ابنته (نويرة) في زمن سابق، وجعلها محظيته في أمدرمان، فلما ملها تركها، فامتهنت الرذيلة في بيوت الهوى بأمدرمان. أما الحدث المتزامن فيتمثل في الاختصام بين السارد وآخرين في مزرعة الهشاب عند مجمع المحاكم بالفاشر، وقد حكم بها القاضي لصالح السارد (عمر) وأسرته، فالحدث الثاني يبدو أن السارد جعله نافذه أطل منها للحدث الأول، فالسارد اصطدم في مدخل المحكمة بالفاشر بشخص فاعتذر بلغة تبدو عليها لكنة التكارير، وعندما رفع رأسه شدته ملامح الرجل فطفق يتذكر دون جدوى " ولأنّ القاضي لم يدخل القاعة بعد، فقد التفت الرجل نحوي وأمسك بذراعي قويا، ثم وضع شفتيه على صماختي وهمس ليك ماتقول ليهم ياوليد أخوي"فزادته الجملة إرباكا وإثارة، فيسأله عن نفسه فيرد بهدوء (في حجر قد سنة استقلال داك، رميت السواق داك. ود الكلب، ود الشيطان في البير فطستو، جهنب الياكلو"[1]. و كان السارد قد شهد الحدث وهو صغير، فيسترجع الأحداث ويحكي للمسرود إليه (عماد) كيف وقع الحدث، وكيف سعى وهو ومن معه لمعرفة أسبابه من محطه اللواري، حيث عرفوا أنّ السائق القتيل قد أغرى ابنة الرجل، فالتقطها ... السائق قبل المغيرب ووضعها في المقعد...

الحدث هو قتل السائق الذي لاث في عرض بطل القصة صابر ود أيوب، فقتله برميه في بئر "حجر قدو". والفواعل في هذه القصة تتمثل في "المرسل" أو الدافع الذي يحرك الشخصية، وهو إرادته في صون الشرف، والثأر. والذات: وهو صابر الذي يسعى نحو (الموضوع) الذي يتمثل في الثأر على شرفه، والمرسل إليه وهو

---

[1]. حكايات من الحلالات، ص122

صابر نفسه وأسرته. والخصم : القوانين والحكومة والمجتمع كلها لا توافق على القتل خارج القانون. و العامل المساعد هو عدم معرفة الضحية بأن العامل الذات يترصده، وكذلك القوة التي يتمتع بها البطل حيث مكنته من رفع المجرم ورميه في البئر، وتخويف الحاضرين من محاولة إنقاذه

هنا يتداخل الحدثان ، ويتناوب السرد، فالمزج بين مادتين محكيتين مختلفتين من خصائص القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق، فمعظم قصصه تتمتع بهذا الأسلوب الجمالي المتفرد.

الحدث في قصة (عنتريات المقداد ولد جليلة):

السرد يبدأ من مكان الخطاب حيث كان السارد منهمكا عمله يزن الصمغ في السوق، يأتيه خفير المدرسة (خميس) يخبره بأنَّ المدرسة تستدعيه بشأن ابن أخيه مسعود الذي يدعى (المقداد ولد جليلة)، فيذهب إلى المدرسة بأسرع ما يمكن، فيجد أن المقداد قد آذى يد أستاذه شادي ؛ لأنّه يشتم التلاميذ في فصله، ويصف بلدانا من ضمنها (كافا) بأنّها ضعيفة، وعندما تدخل الطالب المقداد معترضا نهره وطرده من الفصل وعندما أتى خارجاً أهوى الأستاذ بيده ليضربه، فأمسك بها بقوة فآذاها مما استدعى الأمر ليذهبوا به إلى المشفى، وطردوا الطالب، واستدعوا ولي أمره وهو السارد، فأتى واعتذر، وفي طريق عودته. بدأت الأحداث المثيلة تترى عن طريق الاسترجاعات الخارجية، تتمثل في الآتي:

1- حادثة المقداد مع المدرس شادي نافذة أطلَّ منها السارد لأحداث شبيهة سابقة قام بها (المقداد) توسل إليها السرد من خلال التداعي والذكريات، ففي طريق عودته من المدرسة إلى متجره في السوق يتذكر السارد يوم وفاته والده (خليل) منذ أن كان هو و والد المقداد أطفالا، ويتذكر كيف أوصاه المرحوم بأخيه مسعود وبأمه خيرا كما أوصى مسعود بهما كذلك. الذكرى تجعل أعينه تفيض من الدمع حزنا.

جلس في متجره والذكريات تتداعى، وتتداخل مع أمور تجري في زمن الخطاب، وكلام الزبائن، في أسلوب يجعل المكان حاضرا وممتزجا بالقصة، مثل: " نعم مرحب. نعم نشتري الصمغ ممطورا ، وغير ممطور. نوَّخو نوِّخو.لكأنَّما فورة تصاعديةٌ، فكلما نما جسمه وكبر عقله تضخم فيه ذلك الموروث، مقدارٌ لا سيطرة له عليه. يا مقداد يا ابني، انظر حولك من يجعل نفسه المسؤول عن الصح والغلط وسط كلّ هؤلاء الناس؟ ثم لماذا هنالك شرطة ومحاكم وأجواديات؟ يابني، والله ما ناقصين نحن المشاكل. يستمع لي جيداً ثم أنسى أو أتناسى، فإذا ما نسيتُ جاؤوني يركضون، يا سيد، ولد أخوك فعل الكذا والكذا الحقْ الحق! والذي يؤلمني هو أنَّني لا أجده غلطانا تماماً، لكنَّني حملني جدُّه مسؤلية أبيه ليكون لي بردا وسلاما، ثم يجيئُني من خاله الوصب والنصب!"[1].

هذا المقطع يبن كثيرا من الأمور، فالسارد يقطع التداعي في البدء ليرحب بالزبائن، ثم تتواصل الذكريات تترى، ويمسرح بعض الذكريات مثل حواره مع المقداد مما يشعر المتلقي بأنه حوار حقيقي وليس تذكرا فقط. ويوضح الأسباب التي تدفع المقداد للدخول في المشاكل، وأنّه ورث هذا الأمر من خاله عثمان. ثم يتذكر مجموعة من الحكايات شارك فيها المقداد من ذلك:

2-حكايته مع الجزار عبدالجليل الذي حمَّل حماره فوق طاقته فلم يتحمَّل المقداد الأمر، فأوقع الحمولة من ظهر الحمار بالقوة مما أدهش عبدالجليل الرجل القوي وكل من رأي الموقف.

3-حكايته مع بدران الذي دخل معه في صراع فكسر المقداد يده.

4-حكاية المقداد مع راكب اللوي المتحرش بالنساء الذي أزعج روح المسؤولية في المقداد فطار إليه " وضمّ صدر الرجل وذراعيه بين ذراعيه وشاله. نفضه نفضتين سريعتين جعلتاه ينسلب عالياً حتى تمكن من أطرافه الأربعة بين يديه، والرجل يتجدَّع ويتلوى كالدودة في منقار طائر منهوم... أهوى بالرجل من جانب اللوري في هاوية مسار الريح العاكسة، وشدَّه من رجليه،جذع الرجل ضرب بحديد اللوري من الخارج ضربتين ... ثم جاءت شجرة الهراز طائرة تمسح جنب اللوري يزاحمها بقيد المجرى ، خرطت فروعها ظهر الرجل، تطايرت أثوابه في الريح ، وما بقي

---

[1]-حكايات من الحلالات،(عنتريات المقداد...)، ص142

على ظهره مكان لايصح"[1]. فالسارد يبين دوافع هذا الحدث وتفاصيله ونهايته بالوصول إلى المحكمة.وإلزامه بدفع تعويض للرجل.

5-حكاية البنت التي تحرش بها الشبان في الطاحونة، فهددتهم بأنها ستنادي عليهم (المقداد) ففروا هاربين خوفا منه؛ ولأنّ رجال كافا عادة لا يوجدون بمثل هذا المكان ترك السارد كشف ما حدث لامرأة هي النمة، ولم يحك قولها لنا وإنما مسرحَ الحدث من خلال نقل الحوار والمحادثة الحية بينهم وبين النمة.

6-حادثة سرقة النّاقة: لقد سرق نهابون مسلحون ناقة ففزع خلفهم المقداد وصديقة أيمن(وهما مراهقان) فهزما النهابين وعادا بالناقة منتصرين فاحتفلت البلدة بذلك يقول السارد: "لم يخبرني أحد بأنّ المقداد ، وأيمن ولد الضو قد ركبا حصان الضو، وسارا خلف النهابين... أبشرو بالخير! أبشرو بالخير! المقداد وأيمن جابو النهابين! ولحظتها رائينا في الأفق المضرَّج بوهج الغروب، مالم أكن لأصدق، أيمن على جوادهم، والمقداد على جمل أحد النهابين يمسك بخطام ناقة تيراب، والنهابون الثلاثة على الجملين الآخرين يتقدمانهما"[2].

هذه الأحداث كلها تؤكد على أنّ المقداد لديه شعور طا غ بالمسؤولية، وقوة ، وشجاعة. تمكنه من القيام بأعباء تفوق سنه، ويدافع عن أشياء ليست في نطاق مسؤوليته المباشرة .

في آخر الأمر ينجح المقداد في الشهادة الثانوية، ويُقبل هو وصديقة أيمن بن الضو بوساطة خاله عثمان في الكلية الحربية.

هذه الأحداث تتداخل مع أحداث أخري تجري في الفضاء المحيط في زمن الخطاب، مثل التجارة التي يمارسها السارد سيد، وقصة هدية زوج سيد التي تحمل لأول مرة ، فخلال السرد تعقد الصفقات التجارية، ويتم الترحيب بالزبائن، ومتابعة المرأة الحامل في تواز يجسده المقطع التالي "بعد نتائج الشهادة الثانوية بأسبوع وضعت "هدية" بنتنا التي سميناها "عرفات" ثم جاءني ردَّ عثمان على خطاباتي، يحثني أن أتعجَّل بترحيل الولدين إليه في ظرف

[1]-نفسه ،ص147

[2]- حكايات من الحلالات ، ص153-154

أسبوعين؛ ليركبا من تندلتي أقرب وسيلة للسفر. عثمان استخدم نفوذه في أم درمان فأدخلهما الكلية الحربية. كلما نزل مسعود إلى أم درمانن وعاد إلينا يأتينا بالحبور والسرور."[1].

فالمقداد الذي كان عنتراً في كافا وأرهق عمه "سيد" بصراعاته، وأحداثه المتوالية عندما يدخل إلى الكلية الحربية يصبح إنسانا مثاليا هو وصديقه الضو كذلك حتى أنَّ " بنات الحي في أمبدة كأنّ أبصارهن تطير، والحقيقة لا بدّ أن تقال يا أهل؛ رشيقان، وقويان، ومؤدبان، كأنَّهما ينزلان من أحلام البنات!"[2].

فالنص زاخر بالأحداث، والمواقف لذلك كان طويلاً في اثنتين وعشرين صفحة وقد استخدم الكاتب التقنيات السردية الحديثة، مثل الاسترجاع، وعرض كثيرا من الأحداث عن طريق مسرحتها، واستخدم تقنية التوازي ، والتزامن، والتضيد، بإحكام وحرفية عالية. فالحبكة الحكائية في هذه القصة بدأت بحادثة تُعَدُّ وسطاً إذا ما قورنت بمجمل الأحداث، إذ تسبقها أحداث جرت في الماضي، وتليها أحداث أخرى تقع بعدها، هذه الأحداث لا يربطها ببعضها سبب منطقي، ولا تسلسل طبيعي، ولم تجر في زمن متصل ولا مكان واحد، لكنها جميعها تتعلق بشخصية واحدة، والدوافع في جميع الأحداث تكاد تكون واحدة، هي روح المسؤولية الإصلاحية التي يتمتع بها "المقداد".

<u>الأحداث في قصة (عشاء المستر ماكنيل):</u>

في قصة "عشاء المستر ماكنيل" تتجاور ثلاثة أحداث منفصلة لكنها متشابهة وتخدم غرضا واحدا والأحداث هي:

1- يأتي الضابط الإنجليزي ماكنيل في آخر الليل وهو في قمة سكره فيطلب من الشاويش حيدر عشاء يتكون من قراصة وملوخية بأسلوب فظ فيغضب الشاويش وبدلا عن المطلوب يطبخ لهم البرسيم فيتعشون به دون أن يدروا.

1-نفسه، ص155

2- حكايات من الحلالات ، ص156

2–يخرج الضباط الإنجليزي ومتعاونوهم إلى الصيد ويأخذون معهم لحم غزال لطعاهم ولكن الأسطى حيدر يطعهم لحم الذئب الذي قتلوه ويدفع بلحم الغزال لامرأة فقيرة في طرف المدينة.

3– يستفز الضابط حيدر بسبب تنظيف حذاء، ويحاول أن يضربه بالحذاء فيتصدى له وينتقم منه بأن يطعمه حذاءه في بعض طعامه.

4–يقص الضابط الانجليزي لصاحبته أنهم في أيام الحرب العالمية كان هناك حلاقون صنعوا سلخانة للبشر في أماكن حلاقتهم "يشرح للمحكمة في أيام الحرب الكونية في حي سوهو، أو اسم قريب من ذاك . كان ذلك الحلاق اللعين اتفق مع أولئك الملاعين، فأقاموا مسلخا مدخله ينحدر من خلف الستار، وما بين الرغوة والفك والحلق كانت الشفرة تضرب الحلق، ويدوس الحلاق على المكباس تحته. فينهار الكرسي بالمحلوق إلى المسلخ، ثم ترد الكرسي إلى موضعه يايات منيعات.تدمع عينا مستر ماكنيل، وينفخ أنفه في مناديله. كانوا يبيعون سجقا بالغ اللذاذة في تلك الأيام الصعبة. حتى اكتشفنا أننا قد أكلنا خالنا أوهانون نفسه. بعد ثلاثة أشهر من توالي بلاغات المفقودين ، رصدت الاسكتلند يارد مداخل الحلاقين حتى كشفت الأمر"[1].

هذه الأحداث متفرقة لكنها تنتج أثرا كليّا واحدا، فالفعل السردي نشأ من مجموع الأحداث ويمكن أن تنسب هذا القصة إلى قصص الشخصية لأن كل الأحداث أتت لتبين مواقف الشخصية الرئيسية (حيدر) من الاستعمار الذي يجسده شخصية (ماكنيل) فمجموعة الأحداث التي تكوِّن المادة الأولية للحكاية في "عشاء المستر ماكنيل" لم تتصل ببعضها اتصالا سببيا. لأن نظام التعاقب الزمني في المتن الحكائي نجده مختلا في المبنى الحكائي، فحادثة أكل البشر كانت سابقة لحادثتي أكل البرسيم و أكل الذئب، لكنها ظهرت متأخرة، إنها جيئت بها للتدليل على الشر المتأصل في نفس ماكنيل وشيعته المستعمرين؛ ولذا فهم يستحقون ما فعله بهم حيدر، ومن ثم يتضح لنا أن الأحداث في المتن الحكائي خاضعة لترتيب وتعاقب زمني بغض النظر عن عرضه في المبنى الحكائي أو

[1]- حكايات من الحلالات، ص200

الحبكة ، " فالحكاية الواحدة يمكن أن تكون أساسا لحبكات لاحصر لها ، كما يمكن أن تتحول الحكاية إلى حبكة بواسطة تقديم الحوافز الذي يقوم وحده بدور في الحبكة أو المبنى الحكائي"[1].

في هذه القصة القصيرة اتبع السارد طريقة السَّرد المباشر: مستخدما ضمير الغائب، واقفا على بعد يمكنه من تحليل الشخصيات وأفعالها ورودود أفعالها.

بناء الأحداث في مجموعة (عرضحالات كباشية):

1- الأشباح:

قبل أن يدلف السارد إلى سرد الحدث الأساسي في القصة مهد له بسرد حدث سابق له يتمثل في حكاية زيدان الجلابي، والأحداث التي رافقتها، والسياق التاريخي الذي حدث فيه. وليمنح الأمر نوعا من التشويق قدم سؤالا "إنتو ياجماعة ، زيدان الجلابي أخد أرض المسايل ديك من منو؟"[2]. ، ليتولى من سُئِلوا مهمة سرد الأحداث التاريخية التي جرت، وقد نهض بذلك الشيخ يعقوب وسط تأمين البقية على ما يسرده ،ومداخلات تضيف وتؤكد ما يرويه الشيخ، وقد أبانوا أن هذه الأحداث وقعت "لما الزبير والترك حقاتو ملكوا البلدان والسلطنة راحت، الباب انفتح للجايين. شدوا عيالهم وجونا. أدوهم الترك أختام الحكم من مقعد السلطان السلبوهو ليهم ياهو. ويلا في الدكة دي اتحركو، وسوُّوا الدايرنو. الزول زيدان ده عجبو المويات الكايلة في المسايل تصب مودِّرة وضايعة. راح جاب ليهو دستتين رقيق، ورسَّل لي مصر جابو ليهو الطواري والبذور، وسوُّ التَّرس والبالوعة والشادوف دا الزراريب ديلاك في موسم عمل الزراعة. من هنا دا المحصول شدُّوهو لي بربر ودنقلا وأسيوط.

[1]. خليل رزق ، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية ، ط1 (بيروت، الاشراف للطباعة والنشر يناير 1998م) 13

[2].عرضحالات كباشية، ص15

وأخبارو ملت الديار"[1]. ما فعله زيدان الجلابي شجع الآخرين لينهجوا نهجه في عمل المشاريع الزراعية بصورة موسعة واستغلوا أراضي أهل كافا. وإنسانه في العمل وأهانوه، وسرقوه وبينما هم كذلك ظهر الإمام المهدي وهب أهل كافا لمناصرته " والناس ياهم قامت جنونهم. عاطوا في باشوات الدكة، وجات الوجعة. شالوا الجماعة ديل ، وزيدان المسكين وغيرهم في الهبوب والسيل"[2] . واكتشفوا بعد ذلك مسروقات القرية في خزائن أولئك الفئة الظالمة الذين قدموا مع الاستعمار ، ثم يسرد لهم السارد ما رآه في المدينة وما اكتشفه من مسروقاتهم القديمة إثره حادثة وقعت بين السارقين فأدت إلى تدخل الشرطة لتكتشف مخزن يحتوي على مسروقات ترجح أنها لأهل القرى وصادف وجود السارد، فسرد ما حدث للسارقين وما رآه من ممتلكات أهل قريته. القوم يسيخون السمع و يسترجعون كيف أنهم أمنوا القوم فاستغلوهم لأنهم "كما يقول عديل لم نكن مسلحين إزاءهم بالشك والارتياب ، ووضعنا الإحسان أمامنا، وحسن الظن قدامنا، فقيدنا به عيوننا إلى ظهورنا، كأنَّ مأمون دون أن يعي تماما يعود فيبني كل الذي يعلمه، في الذي نحن نعلمه عن تلك الليالي الظلما ، المدلهمة الباردة، وقت تزف الرياح زرات التراب فتغطي بسفوفه على كل حركة حية، وتدفن بذرات رماله على كل ساقط فوق الأرض، فتعفي الآثار وتحمي الغدَّار ، تساعدهم الرياح الباردة والظلمة، والهبوب الذي يدور ويلف في السماء السفلي، يجعل الأهلين يوصدون أبوابهم، ويغيبون عن كل حركة يجري غفلا في الحواري الفسيحة. اللئام أبناء اللئام ؛ طوال كأنَّ جسومهم انجردت فتيبست على السوء. قلوبهم تمتلئ بما تمتلئ ، ينهبون سماحتنا في الظلام وكأننا لا نستحقها، ينزلون بها إلى المسايل التي كنا غفلا نتحاشاها، بين الظلام يتسربون؛ تحوم أشباحهم مع الرجل القديم، خفيضوا الرهبة كأنهم في دروب الدغل الصغيرة المجهولة ، وعلى منعطفات المجاري والليل عند كهولته، مثلما يعودون إلى بيوتهم بالطمأنينة والراحة"[3].في المرة الأولى عندما اكتشف المواطنون استغلال الوافدين مع الاستعمار، وسرقتهم لهم كظموا غيظهم ، وعندما سنحت لهم الفرصة اقتصوا منهم فقتلوهم وطردوهم ، وفي المرة الثانية عندما أخفى

---

[1]. نفسه، ص16

[2]. عرضحالات كباشية، ، ص16

[3]. نفسه، ص18

السارقون مسروقات أهل القرية في المدينة كأن الله اقتص منهم نيابة عن أهل القرية، وكشف مسروقاتهم دون سعي منهم، وهذا يتلاءم مع معتقدات الكباشيين .

فالقصة تكونت من حكايتين متتاليتين في الزمان ، حيث تعاقبت مكونات المادة السردية، دونما ارتداد في الزمان، والحادثتان يخدمان غرضا واحدا، وهو أن الظالم ينال الجزاء طال الزمن أو قصر، بيد المظلوم أو يقيض الله من يشاء من عباده فهو يتولى الصالحين ، ويمهل الظالم ولا يهمله.ف" كل فالح لئيم، وابن لئيم ، ولد طالحا من طالح فجعل نفسه فاسدا، سيجدون معهم ذلك الذي يتابعهم دون أن يلفتهم إليه بعنف إلا ما شاء لحظة، أبدا يكايدهم، يتربص بهم على مهاوي الزلل مالم ينصلحوا، يرجاهم عند مغيبات العوارض إلى ضلالات القصاص الأسيف"[1]

.

الأحداث في "تخريجات على متن الظاهرية".

قصة (تخريجات على متن الظاهرية) تتمحور حول شاب أتي إلى الجامعة من كافا ليدرس القانون، وقد كان مفعما بالقيم التي تربى عليها، والمذهب الذي ينتمي إليه (مذهب الظاهرية)، وبناء على قناعاته، وموروثاته ونصائح عمه تعامل مع من يحيطون به، واتخذ مواقفه من كل الوقائع التي حدثت له في هذه السردية. هناك ثلاثة وقائع ومواقف رئيسية على النحو التالي:

الواقعة الأولى: أنَّ أبناء الإقليم الذي أتى منه السارد حاولوا أن يستقطبوه إلى مجموعتهم (في مطالبات طلاب الإقليم) فكان رده عليهم (ليه ما تكون مطالبات طلاب الإقليم من جوه بيانات الاتحاد) [2]؟ فكأنَّه كان يأخذ بظواهر الأشياء. يبدوا أنه يكتفي بإعلان الاتحاد أنَّه يمثل جميع الطلاب، ليركن إليه. وعندما حدثوه عن سعيهم في أن يأخذ الأغلبية حقوقها سألهم : "أغلبية شنو؟ أغلبية لون؟ ولا لغة، ولا دين؟ ولا أصل؟ ياتو منهم؟" قالوا له " الأولوية عندنا للأصل طبعا" قال لهم :" وأنا أهلي قالوا لي الأولوية للدين، إذن أسوي شنو؟"[3].

1. عرضحالات كباشية، ص22
2. نفسه، ص71
3. عرضحالات كباشية ، ص71

الواقعة الثانية: تتمثل في محاولة استقطابة إلى الجماعة السلفية في الجامعة، فلما تمانع ." كادت الجماعة لعدة أسابيع أن ترميني في فخ المناظرة معهم حول شرعية تغطية الوجه، إلا أنني تمنَّعت عن مجادلتهم "[1] . والذي دفع الجماعة لمناظرته أنَّه قال لصاحبتهم (نجاة) عندما سألته مرة (حصل يا المنصور أنك دخلت في حلقة المديح؟ فأجابها " عشان أجاوب على السؤال ده لازم أشوف تعابير وجهك" .. وأنا .. أهلي متأثرين خالص خالص الظاهرية . وعندنا تعابير الوجه دي مهمة جدا في الحديث. وحتى في الشهادة كمان"[2] . ولعلهم ظنوا بأنه يتظاهر بالظاهرية فحسب. وهنا أيضا يتخذ المنصور الظاهري موقفه بناء على قيم كافا متأثرا بمذهبهم الظاهري، فقال في مناجاته لنفسه بعد مغادرة محاورته " نساء الدكة لا يتبلمن إلا حينما لا يرد أن يتعرَّف عليهن في ذلك الأوان أحد، لكن الخرطوم ،أعرفه، ليس كالدكة"[3].

الواقعة الثالثة: وهي الواقعة المحورية في القصة : تتمثل في الرحلة التي (تحضرها كل الدفعة) في الكلية التي يدرس فيها المنصور، وبينا هم في الرحلة، حيث تغدوا، وانقسموا إلى مجموعات متفرقة، كل مجموعة تتشكل من البنات والأولاد، وطفقوا يلعبون ويغنون، فبينا هم كذلك مرَّ بمجموعة المنصور (جمال الهمجي وخلف الهواري)، ووقفا عليهم تنبعث منهما رائجة سجارة غير عادية، فنصح أحد الجالسين الشابين بأن يبتعدا، فأنكرا النصح ، وحدث شيء من الهرج فتدخل المنصور " بالله يا سادة لو أمكن تروحوا غادي ما تجيبو لينا شرطة ولا مصيبة... بي صراحة السجارة دي ما سجارة ولا شي . وإنت عارف ونحنا عارفين" وحدثت مشادة كلامية ،وتطور الأمر إلى أن دخلوا في عراك وصراع مرير (جمال الهمجي مقابل المنصور، وخلف الهواري مقابل عبيد الكناني)، وما توقفوا إلى أن انهكوا ، فلم يقاوموا تدخل رفاقهم بالمحاجزة، وكانت نهاية الرحلة مع هذا العراك، فعادوا إلى الخرطوم، ثم سافر المنصور إلى شندي يزور عمه هناك، وعند عودته " في أول يوم في الكلية شدخ عقلي ذلك الإعلان. لكأنني أفقد ذاتي كلها، أتراهم يرمقونني من وراء ظهري؟ أم أنهم جميعا لا يعلمون أو يتجاهلون، أو يتربصون؟ للأسف في الشهر الثاني من الإجازة توفى الهمجي في ضواحي سنار ودفنوه هناك ... أهله كتبوا إلى

1. نفسه، ص72- 73
2. نفسه، ص72
3. نفسه، ص72

الجامعة بأنَّه رقد النهار في الحواشة فدخلت جندبة صغيرة في أذنه وتغلغلت في متاهات الدماغ"[1]، وبرغم أن أهل المتوفى بينوا سبب الوفاة، إلا أنَّه ظلَّ يعتقد بأن عراكهم في الرحلة الفائتة هو الذي أدي أن موت زميله الهمجي، فتأثر بهذا جدا. يوضح المقتبس التالي مدى تأثره :"أحاول ألا يخطر ببالي ذلك اليوم فيشتت تركيزي فلا أعي المحاضرات، ولا أنا أفهم ما أقرأه في المكتبة ... وفي الشهر الثالث جلب لي عم قاسم قبولا في المستوى الثاني بكلية القانون في شندي، شددت الرحال إلى كافا سأخضع للعزائم والابتهالات.."[2]. في هذه الواقعة برغم أن الأسباب الظاهرة للوفاة لا تدينه، إلا أن مذهبة الظاهري لم يسعفه، ولم ينقذه من وساوسه واتهام نفسه بأنه تسبب في قتل الهمجي إلى الدرجة التي لم يستطع أن يستمر في الجامعة، فتحوّل إلى أخرى، واحتاج إلى الابتهالات والعزائم لتهدأ نفسه من الوسواس وتأنيب ضميره.

هذه الوقائع الثلاثة غير متولدة عن بعضها، برغم أنها وقعت لشخصية واحدة، وفي تعاقب و ترتيب زمني؛ إلا أنَّها لا ترتبط برابط السببية، فهي قائمة على وحدة التأثير، ووحدة العمل القصصي. فهي عبارة عن " مجموعة من الوظائف تكون كلًّا متماسكا في وحدته المعنوية [3] وكلها تخدم غرضا واحدا. و الغرض :" مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الادبي , فالعمل الادبي ككل يمكن أن يكون له غرض معين , وفي نفس الوقت فان كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص . ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية نوعية" ..[4].

مذهب الظاهرية:

الظاهرية مذهب قَدِ انْتَشَرَ مُنْذُ القَرْنِ الثَّالِثِ إلى آخَرِ القَرْنِ السَّادِسِ، ثم انحسر شَيْئًا فَشَيْئًا؛ حَتَّى انْدَثَرَ في القَرْنِ الثَّامِنِ تَقْرِيْبًا.قَالَ عنه الإمام الذَّهَبِيُّ :"ولاَ بَأْسَ بِمَذْهَبِ دَاوُدَ، وفِيْهِ أَقْوَالٌ حَسَنَةٌ، ومُتَابَعَةٌ لِلنُّصُوصِ،

1. عرضحالات كباشية، ص78
2. نفسه، ص78
3. الالسنية و النقد الادبي , ص18
4. نظرية المنهج الشكلي ، ص 18

مَعَ أَنَّ جَمَاعَةً مِنَ العُلَمَاءِ لا يَعتَدُّونَ بِخِلاَفِهِ، وَلَهُ شُذُوْذٌ فِي مَسَائِلَ شَانَتْ مَذْهَبَهُ!"[1] ومن أبرز ما يُروى عنهم إنْكَارُهم للقِيَاسِ جُمْلَةً، كَمَا هُوَ ظَاهِرُ كَلامِ ابنِ حَزْمٍ في كِتَابِهِ؛ حَيْثُ قَالَ: «وذَهَبَ أَصْحَابُ الظَّاهِرِ إلى إبْطَالِ القَوْلِ بالقِيَاسِ في الدِّيْنِ جُمْلَةً وقالوا لا يجوز الحكم البتة في شيء من الأشياء كلها إلا بنص كلام االله تعالى أو نص كلام النبي صلى االله عليه وسلم أو بما صح عنه صلى االله عليه وسلم من فعل أو إقرار أو إجماع من جميع علماء الأمة كلها متيقن أنه قاله كل واحد منهم دون مخالف من أحد منهم أو بدليل من النص أو من الإجماع المذكور الذي لا يحتمل إلا وجها واحدا والإجماع عند هؤلاء راجع إلى توقيف من رسول االله صلى االله عليه وسلم ولا يجوز غير ذلك أصلا وهَذَا هُوَ قَوْلُنَا الَّذِي نَدِيْنُ اللهَ بِهِ"[2] وقال ابن حزم في "المحلى": " وَالرَّأْيُ وَالْقِيَاسُ ظَنٌّ وَالظَّنُّ بَاطِلٌ. "(3) غَيْرَ أَنَّ بَعْضَ المُحَقِّقِيْنَ قالوا : أَنَّهُ –أي دَاوُدَ الظَّاهِرِيّ– يُنْكِرُ القِيَاسَ الخَفِيَّ دُوْنَ الجَلِيّ".[4] وعلى كلٍ فإنهم دعوا إلى تَرْكِ تَعْلِيْلِ نُصُوْصِ الكِتَابِ والسُّنَّةِ، ولم يحتجوا بالمَصَالِحِ المُرْسَلَةِ، والاسْتِحْسَانِ، وسَدِّ الذَّرَائِعِ، ولم يلتفتوا إلى مَقَاصِدِ الشَّارِعِ، وتركوا العَمَلِ بقَوَاعِدِ الشَّرِيْعَةِ العَامَّةِ، ولم يعيروا شيئا من ما مر الاهتمام إلَّا مَا نَصَّ الشَّارِعُ على جَوَازِهِ. ونقرأ في أبرز كتب هذا المذهب قول ابن حزم:" لَا يَحِلُّ الْقَوْلُ بِالْقِيَاسِ فِي الدِّينِ وَلَا بِالرَّأْيِ لِأَنَّ أَمْرَ اللَّهِ تَعَالَى عِنْدَ التَّنَازُعِ بِالرَّدِّ إلَى كِتَابِهِ وَإِلَى رَسُولِهِ – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ – قَدْ صَحَّ، فَمَنْ رَدَّ إلَى قِيَاسٍ وَإِلَى تَعْلِيلٍ يَدَّعِيه أَوْ إلَى رَأْيٍ فَقَدْ خَالَفَ أَمْرَ اللَّهِ تَعَالَى الْمُعَلَّقَ بِالْإِيمَانِ وَرَدَّ إلَى غَيْرِ مَنْ أَمَرَ اللَّهُ تَعَالَى بِالرَّدِّ إلَيْهِ"[5].

الحدث في قصة (بدائع):

---

[1]. السِّيَرِ،ص (92/8)

2. أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، الإحْكَامِ ، دار الفكر – بيروت ، (370/7)

. أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، المحلى بالآثار في شرح المجلى بالاختصار، دار الفكر – [3]بيروت،ج1ص86

[4].انْظُرْ :التَّمَذْهُبَ، لليَافِعِي (223)–242

[5]. المحلى،ص78

السارد يحكي قصة "حسان" وهو رجل من أهل الريف، يأتي إلى أمدرمان لأغراضه الخاصة، فينزل مع ابن أخيه "عثمان" في بيته، وفي يوم يذهب إلى مسجد الحي، ولا يدري بأن الناس قد صلوا، فجلس ينتظر الصلاة فغفا؛ ثم تفاجأ بأحد المهتمين بنظافة المسجد وإغلاقة وطي بساطاته، يعنفه و يصرخ فيه.. يدفعه.. يتلتله.. فهب من غفوته ولا يدري بما يجري له، فأخرج سكينه (الشوتال) دون وعي منه؛ فطعن قيّم المسجد، فسيق إلى السجن، ليخرج بضمانة عثمان بن أخيه، وقد رفعت القضة إلى المحكمة، وفي ذلك الأثناء يتصل عثمان بالمنصور طالب القانون بجامعة شندي، يأمره بأن يترك سفره إلى بورتسودان وأن يأتي إليه في أمدرمان عاجلا، للاستشارة القانونية بغرض تدريبه، ويقترح له أن يصطحب جده حسان إلى بيت الله الحرام بعد انتهاء القضية؛ ولأن المنصور هو السارد يبدأ السرد من الوسط بلحظة الاتصال المفاجىء المقتضب، المشوق. ثم تبدأ الأحداث تتكشف شيئا فشيئا حيث يتعرف السارد الأساسي على تفاصيل القصة عن طريق السارد الثانوي (أم كامل) ، ويتعرف على مجريات القضية في الحي واستعداداته للمحكمة، ويتوقف السرد قبل أن نعرف مآلات القصية في نهاية مفتوحة.

قد توفر لهذه القصة عنصر التشويق، الذي تحقق من خلال البرقية العاجلة التي بعثها عثمان للسارد " لا تركب إلى بورت سودان، ارجع إلى أمدرمان، نحن بخير. أبو كامل"[1] ، وما زاد الأمر تشويقا بالإضافة إلى توقعات المتلقي هو تأثير هذه البرقية على السارد " يندهش لترددي هنالك وسط البعثرة ، أنحني وأستقيم، ولا أكاد أفعل شيئاً. بالتأكيد على جبهتي تطير شبكة العروق الناعمة التي تقدح التيارات الملحاحة على حواري العينين مني"[2] ولهذا العنصر فائدة عظيمة تكمن في إثارة اهتمام المتلقي، وجذبه لمتابعة واكتشاف ما يجري من بداية النص القصصي إلى نهايته، وفهو الذي يبعث في القصة القصيرة وغيرها من أنماط السرود روحاً نابضة بالحياة والعاطفة.

وإذا نظرنا إلى زمن الحدث في هذه القصة نجده قد انطوى على مجموعة من الأزمنة وهي:(زمن الحبكة، و زمن القصة، وزمن العمل القصصي نفسه، ثم زمن قراءته). أما تكامل الحدث فقد تحقق جراء تصوير الكاتب

---

1. عرضحالات كباشية، ص113
2. نفسه ، ص113

للحدث ، والذي قام به، والمعنى المستخلص من مجموع الأحداث الوارد في هذه القصة. أما الطريقة التي اتبعها الكاتب في بناء الحدث فهي الطريقة الحديثة حيث شرع القاص بعرض حدث قصته من لحظة "العقدة"، ثم عاد إلى الماضي، ليسرد بداية الحدث. مستعيناً ببعض الأساليب كاستنطاق من شاهدوا الحادثة، والذين وقفوا على بعض تفاصيلها، وتأثروا بمآلاتها، وأثروا في مجريات الأمور، كأهل الحي والمؤذن، وعثمان، والمحامي.

أما في صوغ الحدث فقد اتبع الكاتب طريقة السَّرد المباشر: حيث وجدناه يقدم الأحداث في صيغة ضمير الغائب، هذه الطريقةأتاحت الحرية للكاتب، فنجده يحلل شخصياته، وأفعالها تحليلاً دقيقاً وعميقاً، إذ أن من مميزات هذه الطريقة أنها لا توهم المتلقي بأن أحداث القصة القصيرة عبارة عن تجارب ذاتية وحياتية، وإنما هي من صميم الإنشاء الفني.

الحدث في (حلحلة اللواحق على رأس القناديل):

صنع السارد ترقُّباً قويا لدى المتلقي لإعلانه بأنَّ هناك سرٌّ عظيم عاهد صاحبه بألَّا يُذيعه، وصاحبه لم يبح له به إلا لأنَّه ائتمنه، وتوسم فيه الخير، ولكن لأنَّ "الأمر يبدو من الخطورة للحد الذي لا يصحُّ .. مطلقاً أن يسكت عنه"[1]. وعد المتلقي أن يذيع السر، لدواع دينية واجتماعية، لكنه يكني عن صاحبه حفاظا على عهده. مجرد إشعار المتلقي بأن هناك سر ما يجعلة متشوقا يترقب، فما بالك إذا كان هذا السر لا يمكن السكوت عنه من جانب المسؤولية الدينية والاجتماعية؟!.

ثم نكتشف أن الحدث يتمثل في أنَّ هناك طبيب يكنيه السارد باسم (طيفور) يعمل في الحقل الطبي في مدينة الفاشر مع المنظمات ويسكن فيها مع زوجته الممرضة التي تعمل أيضا في المستشفى الخليجي بالمدينة، وكانت تعمل بتفانٍ وتفاعل مع الزملاء في المؤسسة فأحبها الجميع.

[1]. عرضحالات كباشية، ص149

وكان لديهما خمسة من الأبناء (القناديل الخمسة)، وفي يوم يجلس طيفور أبو الأولاد، في حديقة داره، وأطفاله يلعبون حوله فانتبه بأن اثنين من أطفاله لا يشبهونه ولا يشبهون أمهما ، فداخله الشك في نسبة الأولاد إليه، وما زاد الشك قوَّةً أن الولدين يشبهان طبيبين يعملان مع أمهما في المستشفى ويحملان اسميهما، فاستدعى زميله وهو السارد بابكر ليزوره بأولاده ليتأكد ما إذا كان في أولاده من لا يشبهما عسى أن يطمئن قلبه استئناساً بما يحفظه: "لعله ضرب عرق قديم"، وما يراه في أسره صاحبه من اختلاف وانتفاء الشبه، ولكن باءت محاولته بالفشل.وعندها قال قررت أن أجري فحصا " حتى اطلع على ما تقوله البصمة الجينية عن كل منا الستة"[1] يعني هو وأولاده الخمسة، وقد أكد الفحص الجيني شكوكه، فالولدان ليسا له، وإنما للطبيبين الذين يعملان مع أمهما.فكما أنه في بداية أمره لم يبعث في نفسه الراحه قوله: "لعله ضرب عرق قديم"، فإنَّه بعد الفحص الجيني لم تنفعه القاعدة الفقهية " الولد للفراش والعاهر للحجر".

قامت القصة على حبكة بسيطة ومتماسكة. فالحوادث تأخذ بعضها برقاب بعض، منتظمة في خط مستقيم حتى بلغت المستقر النهائي، ولكن العمل لم يتحول إلى عمل آلي، ولم يشن الكاتب قصته بالصدف المفتعلة، وإنما جعل الحوادث تتآلف وتتركب بطريقة متوقعة ومقنعة. وقد لجأ السارد إلى أسلوب السرد المباشر فهو أي السارد (بابكر ود الكباشي) يحكي حكاية من كناه بطيفور، وقبل أن يبدأ في سرد القصة قدم خلفية عنة وعن السرد الذي جعل البطل يختاره دون الناس ليملكه السر دون الناس، والسبب الذي جعله ملزم بالكشف عن السر دون أن يكشف صاحبة ليتعظ الناس. تتميز هذه القصة بوحدة الحادثة حيث أنها استقطبت حولها كل أجزاء القصة، فكل ما في القصة يخدم الحدث الرئيسي، فهو وقع لشحص واحد وارتبط برابط السببية.

[1]. عرضحالات كباشية، ، ص158

الفصل الرابع

اللغة وجماليات الأسلوب عند إبراهيم إسحق

المبحث الأول: لغة السرد والحوار عند إبراهيم إسحق

المبحث الثاني:النص الموازي في سرود إبراهيم إسحق.

المبحث الأول: اللغة في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق

يتساءل البحث فيما إذا تجاوز القاص في قصصة القصيرة بنية اللغة التراثية ، هل تجاوز المثال؟ هل أسس الكاتب أسلوبه اللغوي المتميز وتجاوز النمطية؟ هل انفلت الناص من سلطة النموذج؟ علما بأنَّ اللغة في الخطاب السردي ليست أداة لنقل معانٍ محددة ، وإنَّما هي وسيلة أو بنية إيحائية تسهم في انفتاح الخطاب على عوالم شتَّى. كما أن الطريقة التي يتحدث بها الإنسان ، ويفكر بها هي أكثر شيء يميزه عن غيره من بني البشر، وهي طريقة جيدة لتصوير الشخصيات وتطوير الأحداث؛ لذا عُدَّ من الأخطاء الفادحة أن يستنطق الكاتب أشخاص قصته بلغته وأسلوبه؛ فيتكلمون بمستوى لغوي واحد، إبراهيم اسحاق واعٍ بهذه المسألة ؛ فهو يستنطق الشخصيات بلغاتها؛ فيراعي مستوياتها العلمية والقبلية والمدنية والقروية، فلا يشوه الحوارات التي تدور بين شخوصه بصياغات لغوية تفوق مستواهم، وتنفصل انفصالا بائنا عن اللغة المحكية (لغة الحياة اليومية) التي يتفاعل بها الناس فيما بينهم، ويراعي طبيعة الأحداث التي يصورها كذلك. ولم يكتف باستخدام اللغة العامية في الحوار فحسب وإنَّما جعل لغة السرد أيضا مزيجا. فاستخدم الكلمات العامية بلا تحفظ ، واشتق كلمات من كلمات غير عربية، واستعمل في بعض الأحيان

تراكيب قريبة إلى التراكيب العامية منها إلى الفصيحة، وتشبيهات يمكن وصفها بالمحلية لأنها متأثرة بالبيئة إلى حد كبير.

إبراهيم إسحق لم يكن قط من أصحاب الكتابات المستكينة الذلولة التي تكاد تكون معروفة ، أو متوقعة لدى المتلقي برغم أنه يعتمد في أعماله على مادة واقعية يعيد صياغتها فينتقدها ويقدم تصور آل كباشي إلا أنَّه يتجاوز البعد الاجتماعي والأحداث. يتجاوز الأبعاد الواقعية في الفن ويتوغل في طبقات الحقائق الخارجية بحثا عن سر الحقائق، ويستخدم الإيحاءات المعقدة التي تمثل التشابك والتعقيد في المجتمع رغم البساطة التي تبدو على المجتمع الذي نذر نفسه ناطقا باسمه ؛ لإدراكه الفرق بين الوجود الواقعي والحياة؛ لذا جاءت لغته مختلفة. ينبغي أن تتوفر لكل لغة أدبية درجة من الإيحاء. وذلك لأنه " لا توجد لغة مكتوبة لا تعلن عن نفسها... ينبغى للأدب أن يشير إلى مختلف عن محتواه"[1]. لغة مختلفة لأنها تعبر عن محتوى مختلف عن قضايا قلَّما يتناولها الأديب، أمور قد يراها كثيرون بأنَّها تافهة أو أنَّها محسومة، هذه القضايا الصغيرة تجاورها قضايا كبيرة ، عرضهما الكاتب بلغة سهلة دون شطحات وفذلكات لغوية، أو تصنع بلاغي كأنَّه على قناعة بأنَّ "الحقيقة تكون أكثر جمالا كلما تعرَّت، ويكون التأثير الذي يحدثه عميقا بقدر ما يكون التعبير عنها بسيطا"[2].

قد حقق إبراهيم إسحق مقولة (شوبنهاور) التي تقول: "اللغة التي يكتب بها الكاتب هي بمثابة تقاطيع الوجه من الأمة التي ينتمي إليها"[3]. ففي قصصه نجد أنه استطاع أن يعكس طبيعة أهل كافا، ومن يجاورهم، أو يساكنهم أو يداخلهم، أعطانا صورة مجسدة من خلال اللغة وخاصة لغة الحوار بأنواعه، ولغة الكلام المنقول، حيث أتت مطابقة تماما للشخصيات السردية التي قدمها تكشف عن أفكارها ومستواها.

ومن الأمور اللافتة للنظر أن إبراهيم إسحق استخدم في لغة السرد لغة تتسم بالهدوء والرزانة، فلم يمل إلى اللغة الرنانة، ولم يعط اللغة أكبر من حجمها كما يفعل بعض الكتاب فيركزون على اللغة أكثر من الموضوعات المقدمة والقضايا المطروحة، لغته فصيحة دون تقعر ولا تفيقه، يستعمل بعض المفردات نادرة الاستخدم لكن بتلقائية، كما يمزج

---

[1]-الكتابة في درجة الصفر، ص5
[2]-شوبنهاور، فن الأدب، ص
[3]-فن الأدب ، ص68

المفردات العامية في سياق الفصيح دون أن يزعج المتلقي، فأسلوبه: يكشف عن الطبيعة الشكلية لكل أفكاره .. الطبيعة.. التي لا يمكن أن تتغير مهما كان موضوع أفكار الكاتب أو طابعها"[1]. وفيما يلي تناول لغة السرد ومزجه بالعامية ونتوقف في أشكال الحوار عنده ومستويات لغة المحتاورين،.

أولا: لغة السرد عند إبراهيم إسحق :

يكاد يتفق النقاد على أن لغة السرد ينبغي أن تكون فصيحة، ومعظم النقاش الذي يدور حول لغة السرود يتعلق بلغة الحوار .ولكن بقراءة سرود إبراهيم إسحق نكتشف أنه لا يلتزم بالفصاحة الخالصة.

أولا: استعمال كلمات عامية /تفصيح العامية

حسم النّقاد العرب أمر استخدام اللغة المحكية فمنعوها في السرد، وانقسموا إلى فريقين في لغة الحوار ، أجاز أغلبهم الاستعانة بالدارجية في الحوار، لكن إبراهيم إسحاق لم يحفل بذلك كثيرا، إذ نجده يستخدم في السرد ألفاظا عامية بكثرة مما يعدُّ ظاهرة في جميع أعماله السردية: القصصية والروائية. تصف لمياء شمت لغة إبراهيم إسحق بأنَّها " متجاوزة لغط ثنائية عامي/فصيح في نسيج متضام، وتلاقح وهَّاب غير مستنفد[وذلك من خلال]" تفصيح المفردة العامية ، وتطعيم الجملة بالمفردات العامية لتبدو سائغة أليفة في سياق الفصحى "[2]. فهو يسعى –عبر اللغة– إلى ترسيخ المكان، ورسم الشخصيات، فبعض الكلمات يسوق المتلقي إلى أن يتخيل مكاناً ما. وسنختار بعض القصص من المجموعتين {حكايات من الحلالات– عرضحالات كباشية} ونضع في الاعتبار التأريخ، والتدرج الزمني للقصص المختار لنلاحظ هذه الظاهرة، هل هي بمستوى واحد في جميع القصص مع اختلاف أزمنتها وموضوعاتها وذلك على النحو التالي:

- **كلمات عامية مدرجة في لغة السرد:**

---

[1]-فنّ الأدب ، ص68

[2]-لمياء شمت، جريدة الرأي العام،2014/11/20م.

يقصد البحث بتفصيح الدارجة أن يستخدم الكاتب كلمات عامية في سياق الفصيح، فقد يكون التركيب فصيحا فيمزجه بكلمات من العامية السودانية، أو يكون التركيب عاميا ولكن الكلمات فصيحة أو بالأحرى محاولة لترفيع الجمل العامية إلى مستوى الجمل الفصيحة.

يقول في (ملوك سوق القصب) :" رأيت **السيوسو** مربوطا في الركن هامداً" [1]، كلمة السيوسو في العامية السودانية"صغير الدجاج ، وقام العيش سيوسو(س)، ثالث مراحل نموه"[(2)].

ونقرأ في (سبحات النهر الرزين):" ننحدر صوب الجنوب الغربي ميمنين البادوبي"[3]، والبادوب "أرض تصلح لزراعة القطن كالأرض الفودة، وأكثر أرض القضارف بادوبة، والبادوبة (في العامية السودانية) أيضا الأرض الخلاء"[(4)].ونقرا أيضا " درت حول العثار كله **كالمدووش**"[5]، وفي قاموس اللهجة السودانية من دوش وداش : أصابه دوار ، والدوشة (س) الازعاج والإقلاق"[(6)].

كبس: كبس (س) زحم، ملأ، – البئر (ف) طمها بالتراب. – رأسه في الثوب أدخله. –كبس القوم داره(ف س)هجموا عليها،. الكبسة (س ف) الهجمة فجأة، كبس الليل(س) : أظلم"[(7)]. يشير صاحب القاموس بحرف السين إلى معنى الكلمة في العامية السودانية، وبحرف الفاء إلى معناها في الفصحى، وبمتابعة هذه الكلمة التي استخدمها إبراهيم إسحق بكثرة وفي سياقات كثيرة نجد أنها مستخدمة بمعناها في العامية السودانية وليس الفصيح، ومثل كبس ومشتقاتها، نجده يستخدم كلمة (منع) ومشتقاتها بمعنى القوة والشدة مثل: " انحنى المقداد بجبدة **مانعة**"[(8)]. فهمو يستخدم هذه الكلمة في كل سياقاتها بمعناها العامي لا الفصيح.

---

[1].عرضحالات كباشية، ص26

[2]. عون الشريف قاسم، قاموس اللهجة العامية في السودان، شعبة أبحاث السودان، ط1972،1م.

[3].عرضحالات كباشية، (سبحات النهر الرزين) ص50

[4]. قاموس اللهجة العامية في السودان، ص25

[5].عرضحالات كباشية، ص56

[6].قاموس اللهجة العامية في السودان، ص263

[7].نفسه، ص650

[8]. حكايات من الحلالات، ص145

يستخدم أسماء النبات والأشجار الحيوان ونحو ذلك كما في العامية السودانية، فنجد (الهراز ،السانيات، الأبلانج، الخرات، الصميمة، النال، الدفرة، الكداد، العويش....) بل حتى أسماء البهائم فتجده يقول "ترى **الضواين** تتجاري بين القديم الأحوى ونبات الدفرة والنال"[1]، والضواين بمعنى الضأن، ففي هذه الفقرة نجد كلمات عامية ، تتوسطها كلمة فصيحة نادرة الاستخدام وهي كلمة "**الأحوى**" : (حوي) الشَّيْء حوى وحوة خالط سوَاده خضرَة وخالط حمرته سَواد وشفة الرجل احْمَرَّتْ حمرَة تضرب إِلَى السوَاد والنبات اسود من شدَّة النضارة فَهُوَ أحوى وَهِي حَوَّاء (ج) حو وَفِي التَّنْزِيل الْعَزِيز {فَجعله غثاء أحوى}[2]. ومنه قول طرفة:

وفي الحيِّ أحوى ينفضُ المردَ شادنٌ* مُظاهِرُ سِمْطَيْ لُؤلُؤٍ وَزَبَرجَد[3]

كما نجد في لغة السرد كلمات عامية، حيث نلحظ في بعض الأحيان أن الكاتب يستخدم كلمات فصيحة قليلة الدوران على الألسنة، لكنها ليست حوشية، بل هي كلمات لطيفة تدل على مخزونه اللغوي العميق، فلو أراد مثلها لزين بها نصوصه.

فيما سبق أتى البحث بكلمات متفرقة، وأتى بمعناها من "قاموس اللهجة العامية في السودان: وفيما يلى يختار البحث أربع قصص قصيرة ويعرض الجمل التي وردت فيها كلمات عامية دون أن نتعرض لشرحها، لأنه لا حاجة لذلك، وبدلا عن الشرح نقارن نسبة ورددو الكلمات العامية في القصص المبكرة، والقصص المتأخرة لنري فيما إذا زادت نسبة الاستخدام العامي أم قلت . والقصص المختارة هي:

- **1-نزول في كريو 1973** [4]
- "زرعنا **الخرائف** وحصدنا الدرت"(ص13) .
- "مررنا على درب الهبيل وقوز الدلم، وفي النهار عارضنا **بوبايات** المراريت"ص13
- "عادة عرفتها في (**شياب**) الباجور"(ص15) شاب الرجل فهو شائب والجمع (**شيب**).

---

1. نفسه،(ص159)
2. المعجم الوسيط،ص210
3. الزَّوْزَني،حسين بن أحمد ،شرح المعلقات السبع، دار احياء التراث العربي،ط1- 2002 م، ص91
4. انظر: حكايات من الحلالات، ص13-27

- "يفك الحمار، **يتشلخ** عليه...إلخ" (ص15).
- "آدم ود مسبل وجمله **شالا** الليل أمامنا..." (ص15)
- "عبدالكريم وآدام صارا أمامي بين **لولحات** الأشجار على الدابتين"ص16.
- "وإذا بهم قطعوا أرضا، و**نجعوا** الجماعة..." (ص19)
- "يخرج عني **(يتهزهز)** بين ناري السخط والعجب"ص18
- "حتى هو **(المربوش)** سيفقد أهل الخروبات **(مرابيشه)** وتهوُّساته"[1]
- "جدع كرومة يده عالية، فطار عن اليد الصلُّ، وقع بجوار التجار **(عاطوا)** وفروا"[2].
- **2- عائلات1973**[3]
- "الجار الثاني زعل في الجار الأول وأنكر عليه مقاله. **يعيط** فيه..."ص36
- "يمتلئ رأسي بالاكتئاب **و أتمخول**"ص37
- "اعتلى العياط ظهور **الحيشان** مثل **كراكيب** رعدٍ يتواصل"ص38
- "نعايش بلاءنا **الكابس**"ص38.

3-وفي "مسطرة القليب"(2008م) وردت:

_" سربت الهولة **وردولوب وردولوب** إلى وسط الطريق ...أصلة لا أول لها ولا آخر، **تتعرجن** تحت أقدام النَّاقة تعترك **الجباد** مع أرنب تقابضه ويتفلت منها بالكاد يلحق ليجذب عنان الناقة. سبقته زغت بالويلات، و**شالت** عن الطريق و**تشعرنت** في الخلاء "[4]

---

[1]. حكايات من الحلالات، ص27

[2]. نفسه ، ص27

[3]. . عرضحالا كباشية، ص36-39

[4]. نفسه ، ص99

في هذه الفقرة نلحظ عددا من الكلمات العامية مندغمة في سياق فصيح مثل كلمة: (يتعرجن، والجباد، شالت عن الطريق، وتشعرنت...) من السياق نفهم أنه يريد أن الأصلة تتعرج في مشيتها لكنه استخدم عرجن بدلا عن عرَّج، وفي العربية الفصيحة وإن كان العرجون يحمل دلالة التعرُّج إلا أنَّ الفعل عرجن لا يؤدي هذا المعنى إلا تجوُّزا "وعَرْجَنه بالعصا:ضربه. وعَرْجَنه ضربه بالعُرْجون. وعَرْجَنَ الثوبَ: صَوَّر فيه صُوَرَ العَراجين؛ وأَنشد بيت رؤبة:

في خِدْرِ مَيَّاسِ الدُّمَى مُعَرْجَنِ

أَي مُصوَّرٍ فيه صُوَرُ النخل والدُّمى"[1] .

الجملة	المفردة العامية	الصفحة
لا يزال الطريق محفوفا بالقشّ الأخضر السميك العالي: **نال و أبرخِيص وكَرْجَنة وأضان الفار والبِقيل** والسِّمسم **والحَلْفَاء والحسكنيت"**	نال،أبرخِيص وكَرْجَنة،وأضان الفار،والبِقيل، والحَلْفَاء والحسكنيت"	99
المجنونة لا تعي بأنهما ينحدران التل إلى وهدة **الهواير**	الهواير	99
فلم يلحقوا حتى أن يقولو **عووك**	عووك	100
السمش .. اتجهت في ميلانها إلى قريب من الفوهة لدى القش **الكابس** في الأعالي	الكابس	102
جئت نازلا لا **ألولح** بجسمي على الرحل	ألولح	102
لو كنت داعكت معهم تلك الراعية **العكروته**	العكروتة	104
شكله الفسفوري يرسم حركات **لولواته**	لولواته	104
يكابس سعد من فوهة **هويرة** إلى التي تليها	يكابس/هويرة	107
ينزعون القش كالمهابيش	المهابيش	107
ينتزع أخاه من الرحل ويحتضنه ويَجْعَر بالبكاء	يجعر	107

[1]-ابن منظور محمد بن مكرم بن على،لسان العرب، دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة - 1414 هـ؛ ج13، ص484

نتذكر ما كنت تتفلسف لنا به عن تكرارات العناية	تكرارات	110
وانتظروا له بعدما انفض الجالسون عند الضرى	الضرى	100

4-بلية العجيج ولد عجيجان الناجري(2010م)

- " كلما علونا تلاً رأينا ظهر أم دلال في **الجغبوب**" (ص123)
- "لم يفارقها **ضرانا** بين **الدرت والرشاش**.." (ص123).
- " إلا سيد الكباش تغلبه **جلاغيمه**..."(ص124).
- "ساقاه **مدفوسان** في الرمل تحته"(ص126).
- " وأضاف لها بضع **كعاليل** من صمغ الطلح، ودلق عليها من براميل الماء" (ص128).
- " القطيع يستغني عن **الدونكي بتّاً**..." (ص128).
- "سعد الدين يسبح في سكون **المغيربان** النازل علينا هونا..." (ص129).
- " **ساطها** بروية ثم ناولها إياه..." (ص130).
- "لا حوادث بالمرة هذه الأيام في هذه المنطقة، لا نهَّابين ولا **سراريق**..."(ص137).
- " **والفشافيش** الفتية تقاوم في صدره..." (ص138).
- "لكن **جنيان** الجيش يسفرون عن وجوههم..." (ص140).
- " لا يزال نحيلا مثل حشرة **الأبونجالوك**..."(ص..)
- **5-"الانتداب للبيات في الرميمات"(2002م):**
- الرعيان **العناتيل**..." (ص159)
- " المفازة التي سماها **الخوابير**..." (ص159)
- "**السانيات**..."
- " لا نسمع من أخبارهم إلا **لماليم**...." (ص160)

- **(الخرات الصميمة النال الكداد العويش...)**
- **(لخاليخ المخلايات،** الجبب، حلكوك الليل كركر/ كركب).

من خلال العرض السابق نستخلص أن استخدام الكاتب لكلمات عامية في سياق اللغة الفصيحة مقصود، وأن نسبة الاستخدم لم تقل أو تزيد ففي القصص التي كتبت عام 1973م، والتي كتبت في 2010م نجد أن نسبة استخدام الكلمات العامية متقاربة، بل أحيانا نجد أن الكلمان العامية توجد بنسبة أقل في القصص المبكرة مثل قصة عائلات" المكتوبة في عام 1973، لا تحتوى إلا على خمس كلمات عامية بينما قصة "مسطرة القليبط المكتوبة في 2008م بها أكثر من عشرين كلمة عامية. وهذا يدل على أن الأمر لا علاقة له بالقدرة اللغوية في إيجاد كلمات فصيحة تقابل الكلمات الدرجية المستخدمة، وإنما هي كلمات مقصودة، فلو لم تكن مقصودة لقلت في القصص الأخيرة ، ولكنها لم تقل برغم تعرض الكاتب للنقد بسبب لغته، وبرغم ما يعرف بداهة أن المخرون اللغوي لكل كاتب يزيد مع مرور الأيام وطول الممارسة.

ثانيا:التركيب:

التعدي واللزوم في الأفعال وأثرهما على المعنى

الفعل ينقسم باعتبار معناه إلى متعد ولازم:

الفعل المتعدي:

هو كل فعل يتعدى أثره فاعله، ويتجاوزه إلى المفعول به. ويحتا ج إلى فاعل يفعله ومفعول به يقع عليه. ويصطلح عليه أيضاً: بـ" الفعل الواقع " لأنَّه يقع على على مفعوله من غير واسطة، ويصطلح عليه بـ " الفعل المجاوز " لمجاوزته الفاعل إلى المفعول به. وقبول هاء الضمير التي تعود إلى المفعول به، علامة التي يعرف بها الفعل المتعدي مثل: " اجتهد الطالب فأكرمه أستاذه ". (أما هاء الضمير التي تعود إلى الظرف، أو المصدر، فلا تكون دلالة على تعدي الفعل إن لحقته، فالأول مثل: " يوم الجمعة زرته "، والثاني مثل: " تجمل بالفضيلة تجملاً كان يتجمله

سلفك الصالح " فالهاء في المثال الأول في موضع نصب على أنها مفعول فيه وفي المثال الثاني في موضع نصب على أنها مفعول مطلق)[1] وفي هذا يقول ابن مالك:

علامة الفعل المعدى أن تصل	*	"ها" غير مصدر به؛ نحو: عمل
فانصب به مفعوله، إن لم ينب	*	عن فاعل، نحو: تدبرت الكتب[2]

المتعدي بنفسه والمتعدي بغيره

الفعل المتعدي، إما متعد بنفسه، وإما متعد بغيره . **فالمتعدي بنفسه:** ما يصل إلى المفعول به مباشرة (أي: بغير واسطة حرف الجر) ، مثل " بريت القلم " ومفعوله يسمى " صريحاً ".**والمتعدي بغيره:** ما يصل إلى المفعول به بواسطة حرف الجر، مثل: " ذهبت بك " بمعنى: " أذهبتك " ومفعوله يسمى " غير صريح "وقد يأخذ المتعدي مفعولين: أحدهما صريح، والآخر غير صريح، نحو: أدوا الأمانات إلى أهلها. (فالأمانات: مفعول به صريح، وأهل: مفعول به غير صريح وهو مجرور لفظاً بحرف الجر، منصوب محلاً على أنه مفعول به غير صريح) والمتعدي قد يكون إلى مفعول واحد وقد يكون إلى مفعولين وقد يكون إلى ثلاثة مفاعيل.

الفعل اللازم:

هو ما لا يعتدى أثره فاعله، ولا يتجاوزه إلى المفعول به، بل يكتفي بفاعله، مثل: " ذهب سعيد، وسافر خالد " وهو يحتاج إلى الفاعل، ولا يحتاج إلى مفعول به، لأنه لا يخرج من نفس فاعله فيحتاج إلى مفعول به يقع عليه. ويُصطلح عليه: بـ(الفعل القاصر) – لاقتصاره على الفاعل وعدم تجاوزه إلى المفعول به – و (الفعل غير الواقع) – لأنه لا يقع على المفعول به – و (الفعل غير المجاوز) لأنه لا يجاوز فاعله إلى المفعول به.

ويتعدى الفعل اللازم بإحدى الطرق الآتية:

*– أن ينقل إلى باب (أفعل) مثل: " أكرمت المجتهد ".

---

[1]. شرح ابن يعيش على المفصل (62/7)

[2].انظر: عبدالرحمن المكودي، شرح ألفية ابن مالك، شركة دار المشاريع،لبنانط1، 2005م، ص138

*- أن يُنقَل إلى باب (فَعَّل) - المضعف العين - مثل: "عظمت العلماء "

*- أن يكون بواسطة حرف الجر، مثل: "أعرض عن الرذيلة وتمسك بالفضيلة " ا.هـ [1]

تعدية الأفعال في قصص إبراهيم إسحق:

في قصة (النزول في كريو 1973م) وهي من أولى القصص التي كتبها إبراهيم إسحق في مجموعة (حكايات من الحلالات) نجد مجموعة من التراكيب التي لا يستسيغها النحاة من ذلك:

- "**يتبعون على** دربه" ص15 ، يتبع: فعل متعدٍ ينصب المفعول بنفسه
- "جررت الرسن على جملي وتأخرت حتى جاءني"ص16
- "يجذب الرسن ويتباطأُ **فيهل لجمله**"(ص14).
- تأخرت حتى جاء حذائي"(ص16)
- والمساء يؤوبون ، **يتركونه على الخلاء**"(ص15).
- "يظن بي كوني أفالح عليه" (ص17) " ووجدته يعتمد"،(ص27).

-"النجمات طاردة ومطرودة قاربت للغياب" ص24

(تبع، جرَّ ومهل، و ترك) أفعال متعدية لكنه تعامل معها كأنها متعدية بحروف الجر. أما قارب فمتعدٍ وقد يتعدى بفي وليس باللازم كما في النص. وفلح : فعل متعد وقد يكون لازما لكنه يتعدى بالباء. واعتمد: ينبغي أن يكون متعديا بعلى (يعتمد عليه).

(مسطرة القليب)[2]

هي من القصص المتأخرة لأنَّها كتبت في عام 2008م، لنرى ما إذا كان الخلل التركيبي موجودا فيه كما في قصة (النزول في كريو).

. انظرجامع الدروس العربية للغلاييني. وانظر المفصل الزمخشري ص 341، وشرح ابن يعيش على المفصل (62/7)

1

2عرضحالات كباشية،ص ص95-110

- "فلم يلحق **حتى أن** يقول عووك" ص100

حتى: حرف يفيد الغاية، أو التعليل ، وهي من الأدوات التي تنصب الفعل المضارع بواسطة (أن) مضمرة وجوباً مثل قوله تعالى (قَالُوا لَن نَّبْرَحَ عَلَيْهِ عَاكِفِينَ حَتَّىٰ يَرْجِعَ إِلَيْنَا مُوسَىٰ) فالكاتب أظهر ما أوجب النحاة استتاره.وهذا يعد خللا تركيبيا لا مسوّغ له.

- "و**انتظروا** له بعدما انفض الجالسون عند الضرى"[1] التركيب السليم أن يقول وانتظروه لأنه فعل متعدٍ ينصب معموله دون وسيط.
- "**يخادعون** على أبيهم"ص103 يخادع فعل متعدٍ
- "قد **بلغوا** على مشارف شقّ الزراف"ص105 بلغ فعل يتعدى بنفسه كما في قوله تعالى { حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ }[2]
- "**ينادي عليهما** فتعجلا إليه"ص106، وهو تركيب لا يستسيغه الذوق النحوي لتعدية الفعل "نادى" بحرف الجر «على»، وهو يتعدّى بنفسه.ومنه: { وَزَكَرِيَّا إِذْ نَادَى رَبَّهُ رَبِّ لَا تَذَرْنِي فَرْدًا وَأَنْتَ خَيْرُ الْوَارِثِينَ}[3]
- "**وراح ينادي وعبدالشافع يلزم بأعقابه**"ص107 يلزم بأعقابه تركيب غير مستساغ لتعديته بحرف الجر (ب) وهو فعل يتعدَّى بنفسه.كما في قوله تعالى(قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِنْ كُنْتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّي وَآتَانِي رَحْمَةً مِنْ عِنْدِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنْتُمْ لَهَا كَارِهُونَ)[4].

في أعمال إبراهيم إسحق القصصية نجد أفعالا لازمة استخدمها متعدية دون أن يستعين بوسائل التعدية المعروفة في النحو، وهناك أفعال متعدية لكن أدخل عليها حروف التعدية دون مسوغ لذلك فأحدث بذلك خللا تركيبيا لا يستسيغها الذوق النحوي، هذا الخلل موجود بنسب متقاربة بين النصوص المبكرة التي كتبت في السبعينيات والثمانينيات،

---

[1]. عرضحالات كباشية، ص100

[2]. الكهف ، الآية(86)

[3]. سورة الأنبياء، الآية (89)

[4]. سورة هود، الآية (28)

والنصوص المكتوبة في سنة 2000م وما بعدها. ولعل هذا من تأثير العامية أو اللغات الأجنبية على لغة السرد عند إبراهيم إسحق.

الحوار :أشكاله ولغته ومستوياته عند إبراهيم إسحق

الحوار: هو الحديث الذي يدور بين شخصيتين حقيقيتين، أو بين شخص ومتلق افتراضي، أو بين شخص ونفسه. فهو وسيلة اتصال شخصيات القصة بعضها ببعض لإظهار الحدث.

السرد الأدبي يصنع واقعا موازياً للواقع الحقيقي، يصاغ بأسلوب نثري أدبي، ويعد الحوار من الأدوات الفنية المهمة جداً في أي سردية حديثة؛ لأن المؤلف يستطيع من خلاله استنطاق الشخصيات السردية، ويفسح لها المجال للتعبير عن نفسها مباشرة بعيداً عن قيود السارد وأسلوبه ورؤيته. كما أن الحوار يسلط الضوء على ثقافة الفرد وثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه الشخصيات. وإذا كان الحوار باللغة المحكية فإنَّه يعطي النص نوعا من المصداقية، ويوهم بالواقعية وهذا هدف كل مبدع، كما أنَّه يوفر تناسقا بين الشخصيات السردية وبيئتها المحيطة. فاللغة العامية " من المفترض أن تنقل القارئ إلى المكان نقلا حيّاً . فهي تضيف إلى كونها وسيلة تخاطب مهاماً أخرى.. إنَّها تنقل المشاعر والعاطفة والحالة النفسية والمزاج والتأريخ وحرارة العلاقات بين الرابطة الاجتماعية، بالإضافة إلى حضور المتحدثين"[1] .

سمات الحوار الجيد:

1-أن يكون ملائما للحدث وللشخصية.

2-أن يكون مختصرا

3-أن يكون رشيقا.

وظائف الحوار:

---

[1]. شمو إبراهيم شمون التحديق في عالم إبراهيم إسحاق في محاولة للتعرف على بعض خصائصه ومميزاته الإبداعية، ص15

يعد الحوار من أهم أدوات المبدع الفنية، حيث إن له وظائف عديدة في رسم الشخصيات السردية ومعرفتها، واكتشاف دواخلها، وتصوير الحدث وتطويره. وفيما يلي بعض هذه الوظائف:

1-كشف ما يدور في دواخل الشخصيات عن طريف إفساح المجال لهم ليعبروا بأنفسهم عما يشعرون به وما يفكرون فيه.

2- تفسير بعض الوقائع والمواقف .

3 إعطاء الشخصيات الحيوية اللازمة.

4- الإيهام بواقعية الشخصيات .

أشكال الحوار:

1-الأسلوب المباشر:وهو أن ينقل السارد كلام الشخصيات كما هو بكل ما فيه من أفعال وأقوال أو حتى علامات الترقيم ،دون أن يغير فيه شيئا سواء لغته، أو مضمونه.[1] كالحوارات التي جرت في قصة "الأشباح" بين السارد مأمون، وبين الفكي يعقوب ورفاقه.

ونلحظ أن إبراهيم إسحق استخدم أسلوب الحوار المباشر أكثر من غيره من الأساليب، في القصص التالية :

1- "تباريح السعالي والسحالي"، في هذه السردية دارت حوارات مباشرة بين سكينة وعشة البطحانية ص58-59. وبين السارد قاسم وأم كامل، ص59-61، وبين المرأة التي ادعت أنهما عمة (لولو) وبين عوافي، ص63، وبين القاسم وعثمان، ص6. وبين رجال الشرطة المجتمعية ونساء الحين ص64-65.

2-وفي قصة **(تخريجات على متن الظاهرية)** نجد حوارا مباشرا بين السارد منصور والطلاب الذين يحاولون استقطابه في ص72، وكذلك بينه وبين البنات اللائي يحاولن استقطابه إلى الجماعة السلفية في ص72، وبينه وبين عمه عثمان في ص73، وبينه وبين رفاقه في الرحلة قبيل الصراع الذي خاضوه في ص76.

---

[1] ينظر : بناء الرواية : 158 – 160 .

3–وكذلك الحال في قصة(**الطريق إلى أم سدرة**)، نجد أسلوب الحوار المباشر بين بطل القصة جاموس والمتحريين السارد وزميله مهران في ص 90.

4– وفي قصة "**بدائع**" نجد أسلوب الحوار المباشر بين السارد وأم كامل في ص115، وبين السارد والمؤذن ص117، وبين السارد منصور وعمه عثمان. ص119–120.

5–وفي قصة "**بلية العجيج ولد عجيجان الناجري**" يظهر لنا أسلوب الحوار المباشر في الحوار الذي دار بين حازم وسعد الدين ص127، وبينهما معا وسماعين ص128، وبين سماعين والعجيج ص130–132، وبين السارد حازم والتاجر الممهول في السوق الشعبي ص136–137، وبين سعدالدين وحازم حول العجيج ص143، وبين حازم والعجيج ص145.

6–وفي قصة "**حلحلة اللواحق على رأس القناديل**" نلمح أسلوب الحوار المباشر بين السارد بابكر والشخصية الرئيسية طيفور ص153–154، وص 136–137. وفي قصة بالعد إلى حد المد" أسلوب الحوار المباشر نجده في ص164.

وفي مجموعة (حكايات من الحلالات) نلحظ بوضوح أن أسلوب الحوار المباشر هو الأكثر بروزا في كافة قصص المجموعة، بدءاً من أول قصة (النزول في كريو)، إلى آخر قصة (عشاء المستر ماكنيل). أما الأشكال الأخرى من أساليب الحوار فتأتي على ندرة ظاهرة، والملاحظة الثانية :ليست هناك قصة من قصص هذة المجموعة تخلو من الحوار، وفي بعض هذه القصص نجد حوارات متعددة كما في قصة "النزول في كريو"، وفي قصة "الجد" و قصة "عنتريات المقداد ولد جليلة"، وقصة "عشاء المستر ماكنيل". وفي بعضها حوارات طويلة، وذلك لأن أكثر قصص إبراهيم إسحق تتكون من عدة وقائع، وتتداخل أحداث تجري في زمن السرد مع أحداث في زمن القصة.

2-الأسلوب غير المباشر: وهو أن ينقل السارد كلام الشخصيات بعد أن يعيد صياغته، ويجري عليه تعديلات حتى يتمكن من إدخاله في سياق كلامه.

كما في الحوار الذي نقله السارد في قصة "الأشباح" بين الرجل الوقيع والشاب الذي تنازع معه، يسأل مأمون فحدثوه بمقالات الوقيع ، قالوا شتم الفتى أما المرأة:

- "اسمع يا ودَّ الخادم إنت! أبوك منو بلاي أنا دا؟ يا ود مِرْية الفي جيبو قروش! أمك ما ياها الكانت تتستر بي ببيْعين الشراب من كترة جنها في الرجال! أمرق من قدامي سريع بي وشك القبيح دا قبال ما أقوم أدس ليك راسك في التراب دا يا لكيع!"[1] فالسارد هنا لم يكن حاضرا أثناء الحوار ، وإنما نقل عمن شهدوا، وأدخله في سياق كلامه.

وأسلوب الحوار غير المباشر نجده كذلك في قصة "مسطرة القليب" (ص106)، وفي (ص)107 . حيث ينقل السارد حوارا بين سعد وخفراء العمدة. وفي (ص108) ينقل حوارا بين أم سعد وعيالها. وكذلك في قصة "بدائع " نجد حوارا غير مباشر بين المؤذن وأبي زهوه، (ص117-)118، وبين أبي زهوه والشخصية الرئيسية حسان (ص119).

3-**الاسلوب غير المباشر الحر**: .(الموتولوج الداخلي المسرود): هو أن ينقل السارد مشاعر وأفكار الشخصية عن طريق (السرد الموضوعي) مستخدما ضمير الغائب، بحيث يوهم المتلقي بأن الشخصية تتحرك وتتحدث، وهو أسلوب يخلو من أفعال القول، ومن علامات الترقيم، ومن صيغ المتكلم والمخاطب.

4-الاسلوب المباشر الحر: هو تعبير الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الباطنية بشكل صريح، كأن يخاطب نفسها بأستعمال ضمير المتكلم (السرد الذاتي). دون افتراض متلقٍ ، ولا يتدخل السارد في هذا النوع.

نموذج هذا النمط حوار برهوم ذاته وهو منفرد داخل الجب في قصة (مسطرة إلى القليب) قائلا: " نعم أنا على سفر، أؤكد لنفسي، إن لم يكن الذي عليه أنا حالة سفر فأي سفر أشد قبضة، إلا نوح ويونس ويوسف عليهم السلام. هناك عند يوسف توقف ذهني .... أتراه يجلس مثلي يرتل صحف إبراهيم؟ ... كلما يشتد الظلام أهمس

---

1 - عرضحالات كباشية، ص19

لنفسي: يابرهوم هذا أخف عليك سبعين مرة من سخونة بطن الحوت... حينما يغشاني أفاعيل الصبيان على أيام الرعي أذعر حتى أقشعر، أخاطبني، يابرهوم' لو كنت كرعت معهم المريسة يوم ذاك في طولو، أين كنت تدس رأسك اليوم؟ يا برهوم، لو كنت داعكت معهم تلك الراعية العكروتة أين تقف بك المهوى اليوم؟"[1].

وهذا النمط الحواري نجده في مطلع قصة "عائلات" وختامها ،حيث يحادث سعدالدين نفسه. وعلى العموم فإن **الاسلوب المباشر الحر** أو المناجاة لم يستخدمه الكاتب بكثرة كما فعل مع الحوار المباشر أو الثنائي.

الحوار الذي يجري بين الشخصيات السردية في أعمال إبراهيم إسحق القصصية يتسم بالحيوية والمرونة، ويخلو من روح الإرشاد والنبرة الخطابية. فهو يبدو ككلام شخصيات حقيقية، إنها حوارات مقنعة وقابلة للتصديق؛ وذلك لأنّه يترك الشخصيات على سجيتها، ويسمح لها في أن تقول ما ينبغي أن يُقال، فلا يحمِّلهم عبء توصيل ما يجب على السارد أن يوصله.

وبرغم أن الشخصيات تبدو على سجيتها في حواراتها إلا أنها تخدم بذلك الحبكة القصصية، والنزاع الدائر حولها، وتدفع بمسار العملية السردية إلى الأمام. فهو حوار يسعي نحو غاية ، يحرك الحبكة ، وينمى الفكرة، لكنه لا يخضع إليهما.

مستويات الحوار عند إبراهيم إسحاق

لغة الحوار المباشر، والحوار المحكي، والحوار الذاتي في المجموعات القصصية لإبراهيم إسحق كلها انزياح عن الفصيح، لكنها ليس في مستوىً واحد، بل تختلف باختلاف المتحاورين، واختلاف أعمارهم، ومستواهم، وأماكنهم ؛ لذلك جاءت في عدة مستويات:

1-مستوى الحوار القديم بين أهل كافا:

---

[1]. عرضحالات كباشية، ص103-104

السكان المستوطنون في كافا ولم يبرحوها تأتي لغتهم في مستويين . مستوى مبكر، تتمثل في لغة الكبار : الأجداد والجدات الآباء وهي موغلة في العامية . من ذلك ما جاء في قصة (قعود يعقوب)،. وإن لم يكن حوارا مباشرا لكنه يمثل اللغة الحوارية في تلك الفترة ، يقول الكبار في سياق تقديم النصائح ليعقوب يخاطبونه:

- **<u>كرعينك</u>** الطوال ديل لمهم على **<u>صفاحين</u>** القعود يا وليد، ضم الضلوع قوي. أرخي الرسن على ضهر القعود.

لم تنفعه نصائحنا، رماه وعفره في الزبالات، كأنه لم يركب بعيرا قط. ولد النور كان أحسن من ولد عبد الكريم.يفهمنا نصرخ له:

- أرخي جسمك . أمشي مع <u>البجيج</u> قدام ورا. لا تتكفئ ولا تتطوَّح. تقع على ضهرك وتكسر رقبتك، ها، ها، أمشي وتعال، لاعب على ضهرو. الرسن انفضو بقيف البعير، زوِّغ الرسن شوية شوية يلف راسو معاك. مَشِي الجمل بميِّل على الجهة الراسو بميل، ويلف معاك[1].

يجنَّ القعود، ولا آخر بعدها لجنونهما معاً قلت له بنفسي:

- يا يعقوب ياوليد، روِّق خلي الجمل يقيف على كرعينو، وإنت فوق ضهرو قل ليهو: هج، بمشي بيك، كِن تدوري يجري ألمس صفحتو بمهل ، انفض الرسن ، بزيد البعير فوران جريهو. ديل يا ولدي حسي حاجات صعبين عليك فهمهم؟ بس مالك يا ولدي؟[2].

وعلى الجفول المكروب لا يزال يعقوب يضرب الرأس والظهر والجانبين نصرخ فيه:

- يا ولد ما تدق. أقع منو خليهو. ما تدق أطلقو خليهو يروح في جريهو. أطلقو ما تدقع اقع نط".[3].

وغير ذلك من النماذج . وهذه المقطوعة توضح لنا مستوى اللغة التي يتحدث بها أهل كافا الكبار ، حيث أن اللغة موغلة في المحلية صعبة على فهم أناس من خارج كافا، وهي لغة لم تتأثر بالتعليم ولا بالتداخل الذي حدث لاحقا.

2- مستوى الحوار الحديث بين أهل كافا:

---

[1]- حكايات من الحلالات، ص50

[2]- حكايات من الحلالات، ص51

[3]حكايات من الحلالات، ص53

وهي لغة محلية ممتزجة بلغة المدينة والكتب وسبب ذلك أنّ أهل كافا لم يكونو منعزلين عن العالم والتطور والتداخل بمن حولهم. لذلك تطورت لغتهم المحكية مع تقدُّم السنوات.

3- مستوى خاص بأبناء كافا المتعلمين والمتنقلين في مناطق السودان:

أهل كافا المتعلمون، والتجار المتجولون والموظفون في أي مكان عندما يتحاورون فيما بينهم أو مع غيرهم فإنَّ لغتهم لا تختلف عن لغة وسط السودان وعاميته الشائعة.

ونضرب أمثلة بقصة تباريح "السعالي والسحالي" فإننا نجد فيها ثلاثة شخصيات من آل كباشي (السارد قاسم ، عثمان، إنعام)، تتحاور فيما بينهما، ومع أهل الحي الأمدرماني بعامية المدينة في السودان ولا نلمح أبدا مسحة لغة أهل كافا عند ثلاثتهم. وعلى الشاكلة ذاتها نجد السارد بابكر الكباشي يتحاور مع طيفور بلغة أهل الفاشر لا بلغة كافا، ولا يختلف المستوى بين لغة عثمان ومن يتحدثون معه في "بئر أولاد أبوقطاطي". بل ان آل كباشي المتعلمين يستخدمون لغة المدينة في حواراتهم في داخل كافا، من ذلك الحوار الذي جرى بين العماد و المنصور في قصة " محنة حميدة بت بسوس" و حوار عثمان مع المنصور والموظفين في كافا، في "الفجوة في حوش كلتومة" وحوار سيد مع المدرس في قصة "عنتريات المقداد ولد جليلة". وهكذا فإن لغة أهل كافا المتعلمين والمتجولين والذين يقطنون في المدن ، تستوي مع لغة المدينة دون تمييز وهذا نلحظه في حوارات كل من : قاسم والمنصور في "تخريجات على متن الظاهرية"، وعثمان وأم كامل في قصة "بدائع"، وبابكر في قصة "حلحلة اللواحق من رأس القناديل" والمنصور في قصة "تخريجات على متن الظاهرية".

4- مستوى يخص أفراد من خارج كافا ينتمون إلى قبائل أخرى عندما يتحاورون معهم فالحوار يأتي في مستويات عامية متباينة فأهل كافا يتكلمون بلغتهم اليومية بينما يتكلم الآخرون بلغة توحي بأصولهم من ذلك:

1- حوارهم مع أهل البادية في البحث عن شمين.

2-حوار بين السارد عمر، وصابر ود أيوب في "القصاص في حجر قدو".

3- حوار بين كرومة وحمدان في قصة "النزول في كريو"

4–حوار العجيج مع سماعين، وحازم وسعدالدين، و حوار التاجر في امدرمان مع حازم وسعد العدين في قصة (العجيج ولد عجيجان الناجري).

5–حوار حسان مع ود أبو زهوه في المسجد

***حوار سائقي العربات** ومساعديهم فيما بينهم في قصة "سبحات النهر الرزين"، و كذلك حوار الأعرابية مع السائق في القصة ذاتها ، ومثله حوار السارد مع الكميلابي. ونضرب أمثلة لذلك بالحوارات التي دارت في قصة " سبحات النهر الرزين"

سألت أحد السائقين:

_بسْ كراعو؟

–آي، لكن الليد الصغير انقرض. عليا الطلاق راسو بقا دقيق واتعجن بي التراب، أهو داك غطيناهو تحت الشدره ديك.[1].

–يا الطيب؟ إنت البوليس ما قالو جاي؟

–أجابني ذلك المنتظم فيهم الماسك على وعيه كالظربان.

–جايين طوالي.

–وسكر الراجل دا يا الطيب؟ عندو تصاريح؟

–دحين السكر دا ما حقَّك يا مولانا؟

–لا، أنا عندي بالات وصناديق وكراتين وشوالات بلح وملح.

–يعني يا الطيب السكر دا بتاع عبدالرؤوف؟ أجابه الكميلابي برمية رأس هزيلة، ولم يلفظ بهمسة.

–وما عندو تصريح؟ ...

–لا.

من هذا الاستعراض السريع نؤكد ما أشار إليه المبحث في البدء بأن لغة الحوار ليست على مستوى واحد، وإنما تختلف باختلاف الأشخاص الذين يتبادلون الكلام في القصص، فإن كانوا من أهل كافا الكبار، فإن اللغة الحوارية تكون كاللغة المحكية في المنطقة، موغلة في العامية منغمة، خالية من المصطلحات العلمية والثقافية، أما لغة المتعلمين مثل (عثمان، المنصور، عماد المقداد، ..إلخ) والتجار الجوالين (كمسعود، وأمين، وحازم..إلخ) من

---

[1]- عرضحالات كباشية، ص52

أبناء كافا فإن لغتهم الحوارية هي الدارجة السودانية العامة، أما الأشخاص الذين لا ينتمون إلى آل كباشي فإن لغتهم الحوارية تحيل إلى خلفياتهم الاجتماعية والإثنية مباشرة، فلغة كرومة في "النزول في كريو" تحيلنا مباشرة إلى أهل تشاد، ولغة "صابر ود أيوب" في "القصاص في حجر قدو" تحيلنا إلى التكارير، وحديث صاحبات المقاهي في قصة "سبحات النهر الرزين" تحيلنا إلى أعراب كردفان، وكذلك لغة السائقين ومساعديهم في ذات القصة تحيلنا إلى طبقتهم. وهكذا نجد أن إبراهيم إسحق وظف اللغة الحوارية في رسم الشخصيات، والإيهام بالمكان وبواقعية الأحداث.

لكن إيغال إبراهيم إسحق في استخدام اللغة المحلية في الحوار، وفي جزء من لغته السردية أدى إلى حبس منتوجه الإبداعي في إطاره المحلي، برغم جودته، واعتراف النقاد السودانين له بالإجادة والسبق الفني، والبراعة في استخدام التقنيات الفنية المتطورة .

استخدام اللغة الوسيطة لا يتنافى مع التوفيق بين الشخصية وخلفيتها الثقافية، وبيئتها الاجتماعية، كما أنَّه لا يتنافى مع النقل الأمين للواقع الثقافي، والظرف السياقي للشخصيات؛ لأنه قد تكفى بعض المفردات هنا وهناك للإيحاء وربط الشخصية ببيئتها . وهذا مهم فقط في الشخصية النموذجية التي ترسم بوصفها ممثلة لطبقة من الطبقات ، أو لجيل من الأجيال فهي بلغتها ربما تختزل صفات تلك الجهة التي جيئت بها من أجل أن تمثلها وتنطق بلسانها وتنحاز إلى مواقفها وأفكارها.

ثم إنَ الأدب أسلوب، والأسلوب إنما هو الاختيار والانتقاء، فإذا اكتفى الأديب باستخدام اللغة الفصيحة دون أن يجشم نفسه عناء الاختيار منها ، واستخدام تراكيب نحوية، وأساليب بلاغية يستدعيها المقام كان ذلك نقصا في إبداعه فما بالك استخدم العامية الخام كما يتكلمها أهلها دون أن أن يستخدم صلاحيات الأديب في الاختيار لتهذيبها وتطويعها ليجعلها مفهومة للمتلقي في أوسع نطاق.

ومع هذا فإن الباحث لا يرى بأسا في استخدام اللغة المحكية في الحوار، ولا في تطعيم لغة السرد بمفردات عامية، وتراكيب من اللغة المحكية إذا كان ذلك يخدم الصدق والواقعية. بشرط ألا يؤدي ذلك إلى استعصاء الفهم. لكن العيب في الإيغال في استخدام اللغة المحكية والتواء بعض التراكيب بحيث يصعب فهمها . ينبغي أن يكون هناك تلازماً بين الدوال ومدلولاتها، أن يكون هناك اتساق في الخطاب السردي بين الشكل الدلالي والنطق اللغوي، وأن يتسق البناء الفني على مستوى المتخيل السردي.

الأساليب البلاغية في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق:

اللغة تنمو بنمو الإنسان وتتحرك معه؛ ولأنَّها منتج إنساني فقد ظلت تتطور بتطوره وتنحط بانحطاطه، والبلاغة من أخص خصائص اللغة التي تعبر عن الذوق الجمالي كما أنها وسيلة المتحدث أو الكاتب للتأثير على المتلقى، وكما تدل على دوق المتلقى فإنها تدل على ذوق المرسل، فما اللغة إلا مرآة تعكس صورة الأمة الناطقة بها، تعكس الفكر والثقافة والذوق والتاريخ وأساليب الحياة والتفكير

هناك علاقة متينة بين المرسل والمتلقي . بين الناص ومتلقي النص، إذ أنهما يشتركان في فهم النص وإنتاج المعنى، فالأول يبدع النص ويمزجه بمشاعره وأحاسيسه وأفكاره، فيقدمه إلى المتلقى بلغة موحية مستعينا بالبلاغة، أما المتلقى فهو الذي يقع عليه عبء اكتشاف الأبعاد الجمالية والفنية من خلال مشاعره وبيئته وسياقه الظرفي والشرطي.

وقد وضع البلاغيون العرب شروطا للكلام البليغ، وكانوا يهدفون إلى تنزيه الكلام عن الغموض، لأن غرض المتكلم الأساسي هو إيضاح المعنى، ووظيفة الكلام الأساسية هي التبليغ والإفهام لذلك قالوا :" "وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا، لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعرا متقعرا"[1]. وكل الشروط الموضوعة في هذا الشأن كان الغرض منها الوصول الوضوح وعذوبة الألفاظ وسهولتها والابتعاد عن

[1].. أبو هلال العسكري، الصناعتين، م، س، ص81

التصنع والتكلف، والتعقيد اللفظي والمعنوي، ليصل المتلقي إلى المعنى بيسر، كما ركزوا على جانب الإمتاع والإقناع والتأثير .

بناء على ما تقدم فإننا نلحظ بوضوح أن سرود الكاتب تتمتع بقدر كبير من الأساليب البلاغية، إذا كانت تعني الإبانة والوضوح، والإمتاع والإقناع والتأثير، وقد حقق الكاتب هذه الأغراض بعدة وسائل:

الإبانة والسلامة تظهر في مفرداته فلم يستخدم في جميع سروده كلمات عربية تتنافي مع فصاحة الكلمة، وفصاحة الكلمة العربية ردها ابن سنان الخفاجي إلى ثمانية أمور هي: (أن يكون تأليف تلك الفظة من حروف متباعدة المخارج خوفا من الثقل على اللسان، أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها ، أن تكون الكلمة ... غير متوعرة وحشية ، ولا عامية ساقطة. وأن تكون موافقة للعرف العربي السليم، وألا تكون مهجورة ، وألا تدل على شىء كريه،وأن تكون معتدلة قليلة الحروف، وأن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك...) [1].والفصاحة لم تقتصر على الكلمة المفردة، وإنما هناك فصاحة التركيب؛ أي تركيب الكلمات داخل النظم والتأليف.

أما إذا وضعنا عناصر البلاغة التي وضعها البلاغيون نصب أعيننا وتصفحنا القصص القصيرة لإبراهيم إسحق فنجدها متحققة. والعناصر هي :"لفظٌ ومعنًى وتأليفٌ للأَلفاظ يَمْنَحُها قُوةً وتأْثيرًا وحُسْناً. ثم دقةٌ في اختيار الكلمات والأَساليب على حسب مواطن الكلامِ ومواقعه وموضوعاته، وحال السامعين والنَّزْعةِ النفسية التي تَتَملَّكهم وتُسَيْطِرُ على نفوسهم "[2].

أما من حيث الوضوح فإن أسلوب إبراهيم إسحق بعيد عن التعقيد التركيبي والمعنوى، جملٌ قصيرة مكثفة، يؤثر الكاتب الجملة الفعلية على الجملة الاسمية وهذا يزيد من انفعالية النص، ويمنحه الحيوية ، ويقوي الحركة التي

---

[1] ينظر: ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، بيروت: دار الكتب العلمية/لبنان، ط1، (1402هـ/1982م)، ص64

[2]. علي الجارم و مصطفى أمين،البلاغةُ الواضِحَةُ،ص12

تنفي الركود الدرامي. بالإضافة إلى أنه يبتعد الغموض والتهويمات التي تذخر بها كتابة بعض المبدعين، معتقدين أن الغموض من جماليات الإبداع.

وقد سعى إلى الإقناع والإمتاع بعدة وسائل ، ومن أهم وسائله الإقناعية الإيهام بالواقعية، من خلال الرسم المتقن للشخصيات والمكان ، وإبراز الأحداث وتطويرها وتوليد أحداث فرعية من الأحداث الكبيرة، ومزج بين زمني الخطاب وزمن السرد، وتكسير الزمن وغير ذلك من تقنيات السرد وفنياته.

أما البلاغة من حيث أنَّها علوم مصنفة في الدرس البلاغي إلى (البيان- والمعاني- والبديع)، وكل علم يتفرع إلى تصنيفات داخلية كالتشبيهات والاستعارات والكنايات، والمحسنات اللفظية والمعنوية، فإن إبراهيم إسحق لم يُولع بحشد الكنايات والتشبيهات والمحسنات بشقيها، وكل ما في الأمر في نصوصه أتت عفو الخاطر، إذ لم يهتم بها قدر اهتمامة بالتقنيات السردية، وهذا شأن الأدب الحديث عامة، وما ذاك إلا لأنهم عرفوا أن المبالغة في حشد التراكيب البلاغية تنحط بقيمة الأدب كما حدث للأدب العربي في فترة الانحطاط، حيث اهتم الأدباء بموسيقى الشعر والأساليب البلاغية، فسبكوا نصوصا غنية بتنوعاتها الموسيقية وترصيعاتها البديعية والفنيات البلاغية لكنها شحيحة المعنى، عديمة الحيوية.

فيما يلي نرصد بعض الاستعارات والتشبيهات والكنايات التي وردت في سرود إبراهيم إسحق، فهي موجودة بنسبة معقولة، لكنها أتت عفو الخاطر فأصبحت تزين القصص القصيرة أيما تزين، وتلفت نظر المتلقي بشدة. هذا البحث لا يهدف إلى استقصاء الأساليب البلاغية كلها في سائر نصوصه، لأن المساحة البحثية هنا لا تسمح بذلك ، بل يكتفى بعرض التشبيهات والاستعارات التي وردت في قصتين فقط للتدليل على وجود الأساليب البلاغية بنسبة معقولة، وذلك على النحو التالي:

1-جاءت في قصة "الحياة وشجر الهراز" الأساليب البلاغية التالية:

- "ينسى نفسه وفعله حين ينزل البال إلى الحلة..."(ناس من كافا، ص26)

- "يستمر في الحفر والطرق غير هياب **منسرق الشعور** إلى الحلة ، ففوجئ فقط بصدمة الارتجاج بالألم الحراق، الفراغ فيما ظهر له أخيرا من حيث يتركب الجذع انقطع تحت **وابل الرياح** ونزل على تسطيح الشق موضع أصابعه **فأوغل الألم في قلبه.** الفأس طارت من يده لم يع بارتطامها على الأرض. فقط ذلك **الارتجاج الشامل يغلف المرء** في **تموجات عدم الثبات**، ويده اليمنى الطليقة **قبضت لا يدري كيف قوية على الفرع** أسفله. **ذبذبة الارتجاج** والكركرة ممزوجة بآلام ساعده الأيسر تعربد في رأسه دوامه. ثم هبط الاستقرار تقريباً فجرت عيناه إلى ساعده المحروق..."[1].

- " حريق الألم والرعب يرجُّه فلا يتحرك له عقل كأنَّه لم يملكه..."[2].

- "ثم أطلق قبضته يحتويه التهاوي، والأرض تأي إليه حتى ارتطم..."[3].

2–أما في قصة "عائلات" فقد وردت الأساليب التالية:

- "وهي في قطيتها ترتجف..ترتجف بذلك الفوران الخطر، تهتز كالريشة في ذنب طائر رقاص.. "[4]

- " وسترى عجورتك الكركوبة متى ما **أقع لها في شراكها المحبولة** بسخف..."[5]

- "بعد ذلك **ضرب لي في بالي** خبلها ..."[6].

- " بدأ أهل شق السيال ينظرون إليَّ من خلفي بتهياب. أعرف عيونهم ولا أراها. تلاصق **ظهري وبي تتفحص**..."[7].

- "فكرنا الليل كله حتى **تبرمت أدمغتنا**..."[8]

- "... ضاعت ليلتنا الطمساء تلك في **تورُّم دماغي ودماغها**..."[1] "لعنة ودَّ العاصي تدركني **في ذيول الليل.** يمتلئ رأسي بالاكتئاب وأتمخول..."[2].

---

1. ناس من كافا، ص27-28
2. نفسه، ص28
3. نفسه ، ص29
4. حكايات من الحلالات، ص31
5. نفسه ، ص32
6. نفسه ، ص32
7. نفسه ، ص 34
8. نفسه ، ص 35

- "كالريح الساخنة تضرب بأعماقي أوجاعٌ غائرة، ويقوم زعلى وأحاول أن أتماسك من عند عقلي المتبقي لي..."[3].

- "وحولي جميع الأرض تموج بالوجوه..."[4].

- "وفي معمعة الاصطراع والضجيج ما عدت أجد الفأس ولا تملكت يدي ولا رجلي، طارت مني أطرافي كلها، ووجدتني معصورا على الأرض، كالكابوس يركب عليَّ أهل الحلة مع العفاريب..."[5].

- " تحيطني الحبال كخيوط العنكبوت..."[6].

- "سكت عني الضحك، وأزحزح الزعل في رأسي لأجد عقلي" [7].

ارتبطت «البلاغة العربية» في أذهان الكثيرين عند ذكرها بعلومها الثلاثة المعروفة (البيان – والمعاني– والبديع) لكن البلاغة أوسع من ذلك، فكل ما يؤدي إلى الإبانة والإمتاع والإفادة والتأثير ينبغي أن نتعامل معه على أنه جزء من البلاغة، وقد حقق إبراهيم إسحق هذا الغرض بعدة وسائل. فإذا نظرنا إلى البلاغة بمنظار (البيان والمعاني والبديع) فإنها تحققت لنصوصه بنسبة معقولة، ورصد الأساليب البلاغية في القصتين السابقتين يؤكد هذا. وأما إذا وسعنا مفهوم البلاغة ونظرنا إليها باعتبارها (الإبانة والإمتاع والتأثير في المتلقي) فنجد أنه حقق ذلك بتنويع الأساليب السردية وتقنياتها، لذت يمكننا أن نقول إن نصوص إبراهيم إسحق جمعت الحسنيين.

---

[1]. نفسه، ص35

[2]. نفسه ، ص37

[3] نفسه ص37

[4]. حكايات من الحلالات، ص39

[5]. نفسه ص39

[6]. نفسه ، ص40

[7]. نفسه ، ص40

المبحث الثاني:النص الموازي في سرود إبراهيم إسحق.

عني النقد الحديث بدارسة النص الموازي، أو عتبات النَّص : ويُقصد به كلّ عنصر ليس جزءا من النص، ولكن يؤطره من الخارج ويؤثر في القارئ ويوجه منظوره. مثل العنوان، واسم المؤلف، والمقدمة، والمقتبسات الافتتاحية ، والإهداء والملاحظات، والحوارات، واللقاءت وكلمة الناشر، والعرض التقديمي وغير ذلك، مما يسمى بماوراء النص (para texte)، كلُّها تسهم في توجيه المتلقي وإضاءة جوانب النَّص.[1]

وتعرف العتبات بأنَّها " مجموع العناصر المحيطة بالنص كالعناوين، والإهداءات، والمقدمات، وكلمات الناشر، وكل ما يمهد للدخول في النص، أو يوازي النص"[(2)] وقد اصطلح عليها بالنَّص الموازي ويعرفه بعضهم بأنَّه "عبارة عن تلك البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معيشين، وتجاورها محافظة على

[1].عبدالحق بلعتبد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)،الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م، ص19

[2]-لحمداني حميد،عتبات النص الأدي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مجلد12،العدد46،شوال1423،ص14

بنيتها كاملة مستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً، أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنَّها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي، أو حوارا أو ما شابه "[1]. ويتضح من خلال العرض أعلاه بأن النص الموازي أو العتبات أنواع كثيرة يكتفي البحث بدراسة ثلاثة منها فقط خوفا من التطويل وهي العنوان والغلاف والمقتبسات في المجموعات القصصية الثلاثة لإبراهيم إسحق وذلك فيما يلي:

أولا:العنوان:

العنوان في الغالب يرسم الإطار العام للخطاب الأدبي ، ويغري المتلقي باقتحام عوالمه، فهو محور أساسيٌّ يعطي النص ملامحه ويحدد هويَّته، ويوحي بالدلالة العامة، التي تدور الدلالات حولها وتتعلق بها. وقد "حظي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص، وهو في حدِّ ذاته نص"[2] ؛ لذا يمكننا أنْ نعُدَّ عنوان المجموعة القصصية نصّاً في حدِّ ذاته، والقصص الموجودة داخل المجموعة عبارة عن تفريعات تنبع من النَّص الرئيسي وهو العنوان لأنَّه "تجميعٌ مكثف لدلالات النَّصوص التي يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النَّص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان ، أو تقليبا له في صور مختلفة"[3] . يتَّضح هذا الأمر باستعراض عناوين المجموعات القصصية لإبراهيم إسحاق

1- عنوان المجموعة الأولى: **ناسٌ من كافا**، أول ما نلحظه فيه هو تنكير النوع (ناس) وهذا التنكير يحمل قيمة تعبيرية. فللتنكير أغراض بلاغية جمة منها: المبالغة، والتكثير، والتفخيم، والتعميم، والتحقير، والتقليل، فالمتلقي قد يفهم أنَّ الكاتب يقصد بهذا التنكير التعميم، وإن كان هذا التعميم قد خصصه شبه الجملة (من كافا) ، ويدعم هذا الفهم أنَّ القصة القصيرة إبداع المغمورين، وصوت المقهورين والمهمشين من الناس كما ذهب إلى ذلك صاحب "الصوت المفرد"، إبداع يهتم بعوام الناس وبالقضايا التافهة الصغيرة التي لا يلقي لها الناس بالا. ولكن إذا عرفنا أنَّ الكاتب في سروده اعتمد على ناس من عائلة مميزة هي (آل كباشي) لمحنا الدلالة التفخيمية للتنكير، ويؤكد

---

[1]-انفتاح النَّص الروائي،ص49

[2]-تاوريت بشير، معالم النقد العربي المعاصر،ص156

[3]تاوريت بشير، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص57

هذا أن تنكير النوع يشير إلى أنَّه نوع يمتاز عن باقي الأنواع المعهودة فآل كباشي يمتازون عن بقية سكان كافا بمكانة اجتماعية وقيم أخلاقية عالية وتماسك أسري،وشعور طاغ بالمسؤلية. و يمتازون عن كل من يتعاملون معهم من خارج المنطقة بالاستقامة الدينية واحترام القيم والمثل التي ورثوها من كافا. فالتنكير إذن يدل على التعميم المخصص والتفخيم والتميز.

وكلمة (ناس) في العنوان يوحي بأنَّ الكاتب يؤثر التراكيب المحلية، فالكلمة فصيحة بلا شك ولكن عادة لا تضاف بهذا الشكل في اللغة الفصيحة فالأقرب في الاستخدام منها كلمة (أهل)، فيقال أهل البيت، أهل الدار (أهل كافا)، وقد ترجمت مجموعة (Dubliners) القصصية لجيمس جويس بـ (أهالي دبلن). ففي كافا وكافَّة السودان يقول الناس (ناس البيت)، و ناس دارفور وناس أمدرمان، وناس المعارضة وهكذا فهو تركيب اعتاد عليه الناس في لغتنا المحكية.

ويبرز المكان بوضوح لورود اسم المنطقة (كافا) في العنوان وذلك لأهميتها فهذه المجموعة تحتوي على اثنتي عشر قصة قصيرة، جرت أحداثها في كافا، وشخصيات قصص المجموعة كذلك من كافا. عدا قصتي (الحلول عند القيزان 17)، و (راعيات عنز كردفاليات)، حيث جرت أحداثهما في الطريق من أم درمان إلى كافا، وبرغم أنَّ أحداثها وقعت خارج كافا إلا أنَّها حاضرة من خلال السارد الذي يحمل قيم (ناس كافا)، ورؤيتهم للحياة، والإنسان، والكون ، فالرؤية السردية المسيطرة على كلا النصين هي رؤية السارد الذي ينتمي إلى كافا.

2- وعنوان المجموعة الثانية (**عُرْضُحالات كباشيَّة**)

المضاف في العنوان (عُرْضُحال) نجده في المعجم مضبوطاً بهذا الشكل: عَرْضحال أو عَرْض حال : ويجمع على "عَرْضحالات وعروض الحال ويعني : طلبٌ مكتوبٌ يُقدَّم إلى صاحب الأمر إمّا تظلُّمًا وإمّا لاستجلاب نعمة"[1]. لكن الكاتب آثر استخدامها كما في العامية السودانية لفظاً ومعنىً وفي هذا دلالة – نلحظة في عموم خطابه السردي – على عنايته باللهجة السودانية.

---

[1]- معجم اللغة العربية المعاصرة، ج2، ص1483

أما المضاف إليه (كباشية) في العنوان فيشير إلى أنَّ الكاتب معنِيٌّ بعرض حال آل كباشي هذه الأسرة التي اختلقها، والتزم بتقديم روايتها، ورؤيتها للكون ومشاكلها وآمالها.

3- أما عنوان المجموعة الثالثة فهو **(حكايات من الحلالات)** حاء باللون البرتقالي على خلفية سوداء، تحته إطارٌ دائري يحتوي على كلمة (كافا).

في المعجم نجد أنَّ "الحِلَّة مجلس القوم لأَنهم يَحُلُّونه.والحِلَّة مُجْتَمَع القوم، والحلة: جماعة البيوتِ"[1] والكاتب استخدمها بمعنى القرى، وجمعها على (حلالات) على الشاكلة التي يجمعها أهل الريف في السودان، و(ناس كافا) منطقة غرب السودان خاصة . ولو كان المؤلف غيره لقال: (حكايات من القرى)، أو عنون المجموعة بـ(حكايات أهل القرى)، لكن استخدام المؤلف لهذه المفردة بهذا الجمع الذي لا يستسيغه سدنة الفصحى له دلالة تفصح عن أنَّه إنَّما يتكلم بلغة من يتحدث عنهم.

فالمجموعات الثلاثة تجمعها وحدة الساردين ووحدة المكان، وتجمع أكثرها وحدة الشخصيات. والكاتب في كل أعماله يهدف إلى تقديم المكان وشخصاته بآمالهم وآلامهم ومخاوفهم ورؤيتهم للعالم وقيمهم إلى المتلقي.

عناوين القصص:

يرى هاشم ميرغني في كتابة (بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة)، أنَّه قد "هيمن على العنوان في الخطاب القصصي في السودان منذ بداية الثلاثينيات اتجاه رومانسي عاطفي، واستمر ذلك فترة طويلة حتى بدأت الواقعية تبسط سلطانها على الخطاب القصصي شيئا فشيئاً في الستينيات ... (ثم).. بدأ ينحو منحى جديدا يغري بالبحث"[2]. هذا التحول ناشيء من التحول في مفهوم الأدب لدى المبدعين، ومن ثم تحولهم إلى الكتابة الواقعية، هذه الواقعية نستشفها بدءاً من العناوين وإبراهيم إسحق من أهم كتاب الواقعية في السودان لذلك لا نلمح في عناوينه ذلك الاتجاه الرومانسي، وإنما نجدها واقعية، تشي بطبيعة النص، وبم أنه ليس ميالا إلى الاختزال،

1-المعجم الوسيط، ص194

2. بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص74-75

والإيغال في المجاز، ولا مبالغا في الإيجاز فجاء العنوان ملائما لطبيعة نصوصه. التي تخلو من الفذلكة اللغوية، ، وتحمل كثيرا من التفصيل فيطول أحيانا، لذلك نجد أن العناوين التي تتكون من كلمة واحدة هي أربعة فقط من سبع وثلاثين عنوان (الأشباح- عائلات- بدائع- الجد). أما العناوين التي تتكون من كلمتين فهي (الرجال السلاحف- مسطرة القليب-قعود يعقوب- أسطورة الكلب)، وما عدا ذلك فكلها تتكون من ثلاثة كلمات فما فوق، حيث تصل بعضها إلى ست كلمات، وبرغم أنها عناوين طويلة إلا أنها لا تحدد للمتلقى الزاوية التي ينبغي أن ينظر عبرها للنص، كما أنها وثيقة الصلة بتراث المكان وثقافته، ودرجة الانفعالية فيها منخفضة مقارنة بمتن النص الأساسي. فمن العناوين التي ترتبط بالمكان وثقافته : (الفجوة في حوش كلتومة) حيث أن لكلمة الحوش ظلال ومحمول ثقافي واجتماعي في السودان، أما (سفر ست النفر بت شيل فوت) و (الرجل في سوق أم دفسو) فإنها تحيل إلى المكان، الأول من خلال التسمية عبر التركيب المزجي واستخدام الأفعال والجمل في التسمية كما جرت العادة في كثير من مناطق دارفور، أما العنوان الثاني فيشير إلى نمط معين من الأسواق الشعبية.. وفي (عنتريات المقداد ولد جليلة) نستشف ذلك المحمول الثقافي، حيث أن البطل في تلك المجتمعات لا ينادونه باسم أبيه خوفا من أن يعثر عليه الأعداد بسهولة، فبمجرد تسمية أحد ما باسم أمه يُتوقع أنه إنسان متميز على نحو ما. وهكذا نجد أن كثيرا من العناوين عند إبراهيم إسحق لا يوجه المتلقي مباشرة، ولا يشف عن عوالم النص بوضوح لكنه يغري بها.

درجة انفعالية العنوان عند إبراهيم إسحق

العنوان لدى المبدع الحديث نص يتسم بالقصر باعتباره إشارة مواربة تغوي بالمتلقي بالنص الكبير ،ويندر طول العناوين، وما نلحظه في عنوان إبراهيم إسحق هو التوسط والطول في بعضها، والطول يدل على شعرية النص، ولكن ماذا عن الانفعالية؟ فيما يلي يدرس البحث درجة انفعالية العنوان عند إبراهيم إسحاق مطبقا معادلة بوزيمان عبر المقارنة بين الأفعال والصفات وسنبدأ بمجموعة "**عرضحالات كباشية**":

درجة انفعالية العنوان في مجموعة "**عرضحالات كباشية**" عبر المقارنة بين الأفعال والصفات

جدول رقم (2)

م	العنوان	عدد الأفعال	عدد الصفات
1	الأشباح	......	.....
2	ملوك سوق القصب	......	.....
3	سبحات النهر الرزين	....	1
4	تباريح السعالي والسحالي	......	2
5	تخريجات على متن الظاهرية	....	1
6	الطريق إلى أم سدرة	....	....
7	مسطرة القليب	....	....
8	بدئع	....	....
9	بلية العجيج ولد عجيجان الناجري	....	1
10	حلحلة اللواحق من رأس القناديل	....	1
11	بالعد إلى حد المد	....	....
نسبة الأفعال إلى الصفات		6/0	

بملاحظة الجدول أعلاه ندلل على أن الانفالية في هذه المجموعة أكثر انخفاضا من المجموعة السابقة.

درجة انفعالية العنوان عند إبراهيم إسحق في مجموعة "حكايات من الحلالات" عبر المقارنة بين الأفعال والصفات

جدول رقم (3)

م	العنوان	عدد الأفعال	عدد الصفات

1	النزول في كرْيو	....	....
2	عائلات	....	....
3	قعود يعقوب	....	....
4	مطاردة السيدة العجوز	....	1
5	أسطورة الكلب	....	....
6	بئر أولاد أبو قطاطي	....	....
7	الجد	....	....
8	القصاص في حجر قدو	....	1
9	عنتريات المقداد ولد جليلة	....	1
10	الانتداب للبيات في الرميمات	....	....
11	الرحيل من شارف	....	....
12	عشاء المستر ماكنيل	....	1
نسبة الأفعال إلى الصفات		4/0	

وبهذا نستطيع أن نقول أن نسبة الانفعالية للعنواين عند إبراهيم إسحق منخفضة جدا، ففي مجموعة ناس من كافا هنالك اثناعشر عنوانا ليس بها إلا فعلا واحدا بينما هناك ست صفات. أما مجموعة (عرضحالات كباشية) فتحتوي على اثني عشر عنوانا نجد أن العناوين خالية من الأفعال تماما ونعثر ست صفات، وفي مجموعات (حكايات من الحلالات) اثناعشر عنوانا، تحتوي على أربع صفات ولا يوجد بها أي فعل،أما في عناوين الروايات الخمسة فنعثر على فعل واحد، وصفتين، وفي القصتين الأخيرتين (المعلوم من العافية بالضرورة)،(الخروج من حلة أنفاقا)،فلا نعثر على فعل ولا على صفة، فمن بين العناوين الإبداعية لإبراهيم إسحاق هي اثنان وأربعون (42) عنوان، نحصل على ثلاثة أفعال واثنتي عشرة صفة فقيمة ن ف ص في

مجموع العناوين الإبداعية هي 12/3 بنسبة (0.25%)، وهي نسبة ضيئلة ولا يظهر أثرا للقاعد التي تقول بأن منحنى ن ف ص في إنتاج أي كاتب يرتبط بمراحل العمل فالقيم العالية ل ن ف ص تكون في مرحلة الشباب بينما تقل في مرحلة الكهولة خاصة فيما يتعلق بعناوين إبراهيم إسحق.

وذلك لسببين فيما يبدو. **السبب الأول :** أن العناوين عادة تعتمد على الجملة الاسمية أكثر من اعتمادها على الجملة الفعلية، **والسبب الثاني:** إن إبراهيم دعم العناوين بعتبات نصية ترتبط مباشرة بكل عناوينه فتزيد من فاعليتها وانفعاليتها وتضيء النص.

العنوان وظيفته تسمية النص ، وهو عتبة أساسية، ويعد نصا صغيرا داخل نص كبير، يحيل إلى دلالات تسهم في توجيه مسار بعض النص.

ثانيا:المقتبسات (الأبغراف) وعلاقتها بدلالة النص:

"الأبغراف تقليد شائع في كل الآداب ، يعمل كتقدمة واستدعاء أرواح نصوص تتقاسم نصوصه الهم الكوني، انطلاقا من تشابه المشكلات التي يتعاطى معها الأدب، فقضية في السودان تشبه أخرى في اليابان،لكن كيفية الحدث والشخصية والزمان تذهب إلى اختلاف"[1]. إن كل عتبة تحيط بالنص ترسم ملامح هويته ، وتبني متخيلا مفترضا، وتقدم إشارات أسلوبية ودلالية أولية تؤهل المتلقي للوصول إلى عالم النص السردي بشكل تدريجي. ولهذا تعد كل عتبة إحالة مرجعية إيحائية تعبر عن موقف ما، وتمهد للمتن الأساسي المرتقب. إن ما يلفت نظر أي متلق لأعمال إبراهيم إسحق هو الاقتباسات النصية التي يضعها

[1]إبراهيم إسحق، جريدة الرأي العام،31 يناير،2007م.

تحت كل عنوان من عناوينه، إلى الآن لدية ثلاث مجموعات قصصية تحتوي على خمس وثلاثين قصة قصيرة، بالإضافة إلى قصتين قصيرتين لم يضمهما إلى المجموعات، لأنها أتت لاحقة، كل هذه القصص ال 37 .نجد فيها الأبغراف.

علاقة العتبات بدلالة النص:

النصوص الموازية أو العتبات النصية التي تعقب العنوان دائما تحتوي على نصوص وثيقة الصلة بمضمون النص الذي اتخذت عتبة له، وهذا ما فعله إبراهيم إسحق في قصصه القصيرة. فمثلا في قصة "أشباح" من مجموعة (عرضحالات كباشية): " أنتصب بلا ظل، مثل شجرة صنوبر منعزلة متجردة تحتضن ذاتها بأنانية وتزاد علوا" (كير كيجارد) . وعند قراءتنا للنص نجد العلاقة الوثيقة بينه وبين هذه العتبة، حيث نجد أن الذين قدموا إلى القرية من أجل الاستثمار والزراعة لم يفيدوا القرية بشيء، بل انكفؤوا على ذواتهم مستفيدين من خيرات القرية ولم يقدموا للمكان الذي آواهم ما يفيده ، وفي أنانية مقيتة سرقوا ما في أيدي الناس أيضا، فكأن هذا المقتبس اختصارا للقصة كلها بلغة مقتضبة.

وتحت عنوان (ملوك سوق القصب)نقرأ العتبة التالية:

"في أوقات الانفعال لن أطلب أمنياتي. ولكن طبائع رغباتي الدفينة في لحظات الهدوء، عرفت كم كانت هذه خدعة بأنني في الحقيقة لم أرغب في شيء" (ليوتولستوي). لنكتشف أن الخطاب السردي يعالج قضية الفراغ الذي يجعل الإنسان يفعل أشياء لا يجدر بمثله أن يفعلة، ذلك الفراغ الذي جعل (مسعود) يقلق راحة الجميع بديكه الذي رباه، بينما إذا سئل ما غرضه من ذلك لم يحر جوابا.

وفي قصة "تباريح السعالي والسحالي" نقرأ من التراث الإسلامي قول سفيان بن حسين الواسطي:" ذكرت رجلا بسوء عند إياس بن معاوية المزني، قاضي البصرة، فنظر في وجهي وقال: أغزوت الروم؟ قلت :"لا" قال:"السند والهند والترك" قلت: "لا" قال: "أفسلم منك الروم والسند والهند والترك، ولم يسلم منك أخوك المسلم". لنجد لاحقا أن

الخطاب السردي يعالج مضار الغيبة والنميمة في المجتمع، من المنظور ذاته الذي ينظر به إلى الغيبة والنميمة واستغلال الناس في التراث الإسلامي، فالقصة ما هي إلا تمطيط لهذه العتبة التي لا تتجاوز سطرين.

في قصة(تخريجات على متن الظاهرية) نقرأ عتبة من قول لاوتزو: " الذي ينكمش يجب أن يتسع أصلا، الذي يخيب يجب أن يكون شديد البأس بداية، الكسيف البال يجب إعلاؤه أولا، وقبل الأخذ يجب أن يكون العطاء". وبقراءتنا للقصة نكتشف أنه يعالج انعكاس مذهب الظاهرية الذي تعتنقة الشخصية الرئيسة في القصة وانعكاس ذلك على سلوكه، وتعاطيه مع الوقائع والمواقف، ومع الذين يحيطون به، والعتبة تقول: " الذي ينكمش يجب أن يتسع أصلا" ومن السهل الربط بينها وبين انكماش المذهب الظاهري الذي ينبذ القياس، ويضيق باب الاجماع، ويبطل القول بعمل أهل المدينة، والقول بالرأي عموما وبذلك يضيِّق واسعاً.

وتحت عنوان "مسطرة القليب" نقرأ من:" أولائك الذين صرخوا ، والرب سمع ، زمن كل شدائدهم أنقذهم، كثيرة هي بلايا الصديق، ومن جميعها يجنيه الرب"[1]، هذة العتبة تضع وقائع القصة في سياقه.

في قصة "حلحلة اللواحق من رأس القناديل" نجد أنَّ العتبة قول الشاعر نصيب ابن رباح المرواني:

"وقد قرعت في أم عمرو لك العصا * قديما كما كانت لذي الحلم تقرع"

يقول السارد: " أحفر لعبرة الواقعة نفقاً تطلع منه إلى إفادة خلق الله بسانحة للاعتبار"[2]. وتقول الشخصية : "الدنيا دي ماشة لقدَّام وما بترجع. النسوان الكلبات يخلن بالن. زمان التأكيد متوفر للأم البايلوجية، وحسي صار كمان التأكيد متوفر للأب البايلوجي"[3]. وهذا يؤكد لنا أن الخطاب السردي يريد أن يقرع العصا للجيل الجديد.

وفي قصة (النزول في كريو) يقتبس الكاتب من(دبليو إتش أودن) قوله: " **كما الأسفار المقدسة لا تني تقول: فاقد الثمر يؤول إلى الأفول، فهل كل آمالك تحمل معنىً إن كان اليوم هو لحظة الممات عينها قبل تمام الهدم والغرق؟**" وهي عتبة بالإضافة إلى ترصيع فضاء النص ، يستدعي هذا الوجود النصي استثمارا جماليا أو

---

1. مزامير داود–ص34

2. عرضحالات كباشية،ص160.

3. عرضحالات كباشية،(ص159).

إيديولوجيا فهو لم ينطلق من يقتبس من أعظم من أدباء اللغة الإنكليزية الذي وصفه يوسف برودسكي بأنه «أعظم عقول القرن العشرين" وإنما انطلق من القوة اللفظية لهذه العتبة التي تحيل إلى المقدس لخدمة شيء آخر، يغري القارئ ليشرع في تلقي الأثر الأدبي . لذلك فليس من الصعوبة أن يربط المتلقي بين بطل القصة كرومة الذي مات قبل أن يحقق آمالا يقلق أسرته ومن يساكنونه، وبين فاقد الثمر الذي يؤول إلى الأفول كما قضت بذلك الأسفار المقدسة.

وتحت عنوان "قعود يعقوب" نقرأ من أمثال العرب. " إن الشقي ترى له أعلاما"[1] قد استخدم الكاتب هذه العتبة بذكاء فائق، بالإضافة إلى انطباق المثل على البطل (يعقوب) الذي تبدو عليه علامات شقاء الشقي في أسلوبه وتفكيره. لأن القعود من القوى الفاعلة المؤثرة في النص استعان بمثل عربي، لارتباط العرب بالجمال. وفي ذلك ملائمة لطيفة.

وفي "عنتريات المقداد ولد جليلة" نقرأ المقتبس التالي: " إنَّما يستتم الصعنة من صابرها فعدَّل زيغها، وأقام أودها صيانة لمعروفه، ونصرة لرأيه. فإنَّ أول المعروف يستخف، وآخره يثقل" (أحمد بن يوسف الكاتب). ندرك بعد قراءة القصة نكتشف أن هذه العتبة بمثابة تكثيف لدلالة القصة

وفي قصة (الانتداب للبيات في الرميمات) نقرأ قوله تعالى: " قَالُوا تَقَاسَمُوا بِاللَّهِ لَنُبَيِّتَنَّهُ وَأَهْلَهُ ثُمَّ لَنَقُولَنَّ لِوَلِيِّهِ مَا شَهِدْنَا مَهْلِكَ أَهْلِهِ وَإِنَّا لَصَادِقُونَ"[2]، حيث وضعت هذه العتبة هؤلاء النهب المتآمرون على الرعاة في موازاة مع الذين تآمروا على نبي الله في سالف العُصر، فمكروا ودبروا وتآمروا لكن كان عاقبة مكرهم أن دمرهم الله وقومهم" فَتِلْكَ بُيُوتُهُمْ خَاوِيَةً بِمَا ظَلَمُوا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ (52) وَأَنْجَيْنَا الَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ"[3]. وقد كان عاقبة المتآمرون الجدد كعاقبة السابقين من أمثالهم بينما أنجى الله الرعاة. وفي ذلك إشارة خفية على أن المتآمرين على الأبرياء يحل الدمار بهم وبقومهم. ونجد قريبا من ذلك في قصة "الرحيل من شارف"ذات

1.أبوهلال العسكري، جمهرة الأمثال، دار الفكر-بيروت، ج1، ص137

2. سورة النمل، الآية49

3. سورة النمل، الآية53

الفكرة مأخوذا من عبدالله بن عباس " لو بغى جبل على جبل لدك الباغي"، والقصة تأتي تجسيدا لهذه الفكرة، فالعمدة لأنه بغى على مرؤسيه نال شر الجزاء فمات موتا بشعا، وكذلك اعتدت الأورال فجُوزيت بالرحيل.

وهكذا إذا تتبعنا العتبات النصية نجد أنها تقوم بوظيفة تحديد مضمون الخطاب السردي، وتبرز الغاية منه فالعتبات المحيطة بالنص عند إبراهيم إسحق تشكل أساسا أولياً ، وعتبة تجسر التواصل بين الكاتب و المتلقي، يساعد المتلقي على تحقيق الخيال و تخييل الحقيقة. وربط ما يستنتجه من الخطاب السردي بنصوص وقناعات ومعتقدات سابقة، وبذلك يضع الكاتب الحاضر في سياق الماضي، ويستثير المتلقى ليستنفر قناعاته ومحفوظاته فيقدم له عتبات مأخوذة من التراث والأدب والدين.

الغلاف

غلاف مجموعة (ناس من كافا) يودي عدة وظائف. وظيفة تعينية وذلك بتعين الجنس الأدبي (قصص قصيرة)، ووظيفة إخبارية من خلال اسم الكاتب، والتعريف به، وذكر دار النشر وهي مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي، وكون الناشر جهة ثقافية يوحي بأهمية العمل المنشور، لأن الجهات الثقافية تركز على قيمة العمل أكثر من الجانب التجاري عكس الناشر التجاري البحت، وعلى غلاف المجموعة لوحة التشكيلية تؤدي وظيفتين: جمالية ودلالية معا، فاللوجة تجسد عجوزا على مقعد غريب الشكل متعدد الألوان، تظهر في مقدمة المقد قائمتين ، قائمة تبدو كأنها عجلة، وقائمة كأنَّها يد إنسان، والعجوز ترتدي ملابس تلبسها نساء الريف عادة، وعلى رأسها خيوط متشابكة لوحة تشد الناظر إليها وتوحي بمعان كثيرة فاللبسة توحي بدلالات تراثية والمقعد توحي بمعان عجائبية وتراثية وحداثية، والشعر المتشابك التي تشبه جذوز النبات توحي بالعجائبية والحكايات المتعددة المتداخلة التي تنتمي إلى الجذور كلّ هذة المعاني المستوحاة من اللوحة تدعم المتخيل السردي أو العالم السردي الذي بناه الكاتب عبر مجموعاته القصصية والروائية.

أما علاف المجموعتين (عرضحالات كباشية)، و(حكايات من الحلالات)، فجاء باللون الأبيض، والثاني باللون البرتقالي على خلفية سوداء تحتهما دائرة تتوسطها كلمة (كافا)، هذه الخلفية تشير إلى التركيز على كافا. فالدائرة تلمح إلى عين الكاميرا والبياض في داخل الدائرة يشير إلى تركيز الإضاءة في نقطة واحدة .

في هذا الفصل الرابع ناقش البحث مسألة الأسلوب واللغة، وقد توصل إلى أنَّ الكاتب استطاع أن يجعل لنفسة لغة خاصة به، ترتبط به وتميزه كالبصمة، لم يلتزم باللغة التراثية كما نجدها في كتب التراب، ولا كما نجدها في كتابات من تأثروا بالتراث، لغة وسيطة لا هي دارجية كاملة ولا فصيحة معافاة من تراكيب الدارجية، أو تراكيب متأثرة باللغات الأجنبية، وقد مزج لغة السرد بكثير من المفردات الدارجية الخالصة، وله جرأة في الاشتقاق، مثل (تشعرن، والمتدكنون ...وتشوس إلخ)، وقد استعان البحث بمعادلة بوزيمان وتوصل إلى أن درجة انفاعلية العنوان عند إبراهيم إسحق منخفضة، لكنه رفع من هذه الانفعالية بالابغراف الذي زين بها كل القصص.

الفصل الخامس

البَنْيّةُ الدلالية في الخطاب السردي لإبراهيم إسحق

المبحث الأول : مفهوم السارد، والرؤية السردية.

المبحث الثاني: السارد والرؤية السردية في قصص إبراهيم إسحق.

المبحث الثالث: قضايا المتخيل السردي لإبراهيم إسحق.

المبحث الأول : السارد، والرؤية السردية .

مفهوم السَّارد: وظيفته، وأشكاله:

ألاً : مفهوم السارد:

"السارد" تقنية فنية أتخذت عدة أسماء في النقد العربي هي: "الحاكي" ، و"الراوي"، و"القائم بالسرد"، و "الراوية"، و "صوت القاص" أو "الصوت). ولكن الغلبة في الاستخدام كانت للراوي فالسارد. وهو مصطلح إجرائي ، وهو أسلوب متضمن في النَّص، شخصية يتخيلها الكاتب فيسند إليها عملية الحكي. فالسارد الذي يحكي السردية يختلف عن الكاتب، فـ"إننا نستعمل كلمة (راو= السارد) لنؤدي مفهوم (Narrateur) ونقصد بذلك

المتلفظ بالرواية "[1]. وهو " ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون الراوي أسما معينا، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت، أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي، وتتجه عناية السردية إلى هذا المكون بوصفه منتجا للمروي, ويعنى بروايته [رؤيته] تجاه العالم المتخيل الذي يكونه السرد "[2]. إذن السارد تقنية مبتكرة من قبل الكُتَّاب ليبثُّوا ما يرونه، ولينقلوا عوالم قصصهم ، ووظيفة السَّارد هو إيهام المتلقي حتى يبدو له أنَّ ما يُحكى حقيقة وواقع مَعِيش. ومن وظائفه أيضا فصل النَّص عن المؤلف الحقيقي ف" من يقوم بتحليل داخلي للنص ، لا يصادف المؤلف في طريقه . فليس هناك من صوت له فيه، ولا علاقة له بمجرى الأحداث في الحكاية ؛ فهو لا يتدخل فيها ، ولا يعلِّق عليها، لأنه متوار خلفها "[3]. فالذي ينقل الأحداث هو السارد أو الراوي ؛ولا يتحدَّد مفهوم النَّص إلا بملاحظة علاقة السَّارد بـ " شخصيات القصة من جهة, وعلاقته وعلاقة الشخصيات من جهة أخرى, وذلك أن عملية التلقي لدى القارئ يحددها حجم المعلومات التي يقدمها الراوي للقارئ ، والكيفية التي يقدم بها هذه المعلومات. وكلما برز دور الراوي، ضمر وانكمش دور القارئ في الاسهام في عملية الأبداع، والخلق للأثر الأدبي, وكلما تضاءل دوره, برز دور القارئ وكبرت مشاركته في العملية الإبداعية "[4] .

إنَّ قارئ النص لا يقرأ أحداثاً خاما ، وإنما يقرأ أحداثا معروضة بطريقة خاصّة ، وبأسلوب يبرز وجهة نظر السارد ، طريقة تعطيها معان مغايرة تختلف عن المعاني التي تكتسبها الأحداث ذاتها إذا ما سُردت أو نقلت كما هي. فمعنى النص السردي لا يفهم إلا بمتابعة السَّارد ، ووجهة نظره فيما يرويه. فالسارد يقدم الأحداث والشخصيات ويبني المكان، ويرتب الزمان وفق رؤية تمثل موقفه من هذه العناصر السردية.

---

[1]– الواد حسين ، البنية القصصية في رسالة الغفران : الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، 1988 .ص 64

2– ابرهيم عبد الله ، السردية العربية ، ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط1 ، 1992،: 11–12

[3]– كيليطو عبد الفتاح، الغائب دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر ، المغرب،ط1987،1،ص87.

[4]– البناء الفني في الرواية العربية في العراق، 1/171–172

وقد دُرس السارد في النقد العربي من جوانب عديدة :من جانب مساهمته في صناعة الأحداث التي يسردها ، ومن جانب معرفته وهيمنته على مجرى الأحداث ،ومن جانب تعارضه مع المسرود إليه، وجانب معارضته لشخصيات القصة.

ثانيا :وظائف السارد:

وظائف السارد عند "فلودرنك" تنحصر في أربع:

1- أن "يقدم العالم التخيلي ، وقد يبقى الراوي سريّاً في هذه الوظيفة ، ولا يحتاج للتصوير بوصفه راوياً بشكل علني.[1].

2- يشرح لماذا تظهر الأحداث من خلال تعليقاته وتفسيراته ، ويعزوها إلى الظروف الاقتصادية أو الاجتماعية.

3- يقدم السارد توضيحات فلسفية أو أخلاقية في شكل جمل مفعمة بالحكمة ، هذه الجمل تسهم " في توضيح القواعد (أو القوانين) العامة التي تساعد في تفسير النَّص"[2].

4- للسارد وظائف مطردة (تفصيليَّة) يجب أن تعمل مع الوضع الاتصالي لفعل القصّ narration (يتوجه بشكل مباشر إلى [المسرود إليه] يضع تعليقات ما وراء – سردية بشأن عملية سرد القصة) بصورة طبيعية [3].

أما في النقد العربي الذي جمع معظم الاتجاهات النقدية، فإننا نجد فيه وظائف كثيرة للسارد أحصاها عبدالله إبراهيم في إطار بحثه في البنية السردية للموروث العربي"حيث قسم الراوي إلى نوعين:

الأول: (الراوي المفارق لمرويه):

1- **وظيفة اعتبارية:** يقوم الراوي المفارق لمرويِّه بتحديد الأهمية الاعتبارية للسيرة؛ وذلك بإضفاء صفات اعتبارية عالية الشأن على أبطال السير وأفعالهم.

1- مدخل إلى علم السرد، ص61

2- نفسه ، ص61

3- مدخل إلى علم السرد ، ص61

2- **وظيفة تمجيدية** : السارد يعمل ما في وسعه في تمجيد السيرة التي يسردها، حتى يمنح مروياته إثارة وأهمية خاصة ليتلقاها المتلقي بحماس.

3- **وظيفة بنائية** : وهذه الوظيفة تتضمن::

(أ) وظيفة تنسيق: فهو ينسق مرويات الرواة، ويحكيها متماسكة حول الشخصية الرئيسية ..

(ب) **وظيفة استباق**:وهي قيام "الراوي بالإعلان عن أحداث ستقع ،لم يكن سياق السرد قد منحها تحققاً بعد."[(1)] .

(جـ) وظيفة إلحاق: وهي قيام "الراوي بإلحاق جزء من الحكاية ، أو محور من محاور الأحداث فيها ، بجزء كان قد قدمه من قبل." [(2)]

(د) وظيفة توزيع: وهي قيام "الراوي ،بتوزيع محاور الوحدة الحكائية ،حسب وقوعها في الزمان ،أو حسب علاقتها بالشخصيات ." [(3)]

(هـ) وظيفة استباق:وهي قيام "الراوي بالإعلان عن أحداث ستقع ،لم يكن سياق السرد قد منحها تحققاً بعد."[(4)] .

4- **وظيفة إبلاغية**:وفيها يقوم الراوي ...بنقل حديث الراوي المتماهي بمرويِّه، بوصفه شاهدا على الوقائع، وتأتي الصياغة الإبلاغية باستخدام أسلوب "السرد المباشر".

5- **وظيفة تأويلية**: ووذلك بأن يقوم السارد ...بإيجاد علاقة ما بين ما يروي والبنية الثقافية للمرجع، من أجل شحن الخطاب بدلالته المطلوبة في زمن روايته.

الثاني: وظائف (الراوي المتماهي مع مرويِّه):

6- وظيفة وصفية، أو (التعليمية): " يقوم الراوي بتقديم مشاهد وصفية للمنازلات وأعمال الفروسية ، دون أن يعلن عن حضوره ، بل إنه يظل متخفياً ،وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً ،لا وجود للراوي ولا حضور فيه ،وحقيقة

---

[1]-السردية العربية، ص145

([2]) نفسه، ص146.

([3]) نفسه، ص 147.

[4]- نفسه، ،ص145

الأمر أن الراوي لا يتنحى في مشاهد الوصف ، لكنه يحتجب إلى حدٍ ما ، ولا يعني بإظهار موقعه من الأحداث أبداً ،فيتيح للمروي ، أن يتشكل في صفاء بعيد عن تأملات الراوي وآرائه."[1]

7- **وظيفة تأصيلية:** "وفيها يقوم الراوي ، بتأصيل مروياته في التاريخ والثقافة العربية ويجعل منها أسفاراً للصراع القومي والديني ، ويربطها أحياناً بالمآثر العربية المعروفة في الانتصار على الخصوم."[2]

ثالثا :أشكال السارد:

هنالك اتِّجاهات كثيرة جدا لدراسة السَّارد ، وأشكاله ، ورؤيته السردية . اتجاهات فرنسية يمثلها كل من: (رولان بارت – وجنيت – وبويون – تودوروف) ، واتجاه روسي يمثله : (بوريس توماشفسكي – أوسبنسكي – باختين) ، واتجاه أنجلو أمريكي يمثله كل من: (لوبوك ، نورمان فريدمان، و واين بوث ') ، وغيرها من الاتجاهات النقدية . كل اتجاه له تصنيفاته ومصطلحاته، فاتجاهات أسهبت في التصنيف و التفصيل ، وأخرى أوجزت.

أما النقد العربي فأخذ من معظم الاتجاهات ، ولكن أغلب النُّقاد اعتمدوا إما على الاتجاه الفرنسي ، وإمّا على الاتجاه الانجلو أمريكي ، أما الاتجاه الروسي فلم يبرز بقوة في النقد العربي . فيما يلي سيتناول البحث أشكال السارد:

ثالثا:أشكال السارد في الاتجاه الروسي:

السارد بحسب نوع السرد، ومشاركته في صناعة أحداث القصة ، وإخباره لنا؛ يصنف على طريقة (بوريس توماشفسكي) واصطلاحاتة إلى الآتي:

---

[1]-السردية العربية،ص59-60

[2]-نفسه، ص150

السارد الموضوعي(Objective Narrator):

وهو سارد يقدم الأحداث دون أن يخبر المتلقي عن علاقته بها ولا كيف عرفها. فهو ليس جزءا من الأحداث من حيث المشاركة والمشاهدة لكنه يبدو عالما بكل شيء ، يعرف مجريات الأحداث ومظاهر الشخصيات ودوافعهم، تقابله ما يطلق عليها الرؤية من الخلف.

السارد الذاتي (SUBJECTIV NARRATOR) :

هو سارد مشارك في صناعة الأحداث ، يتعرف المتلقي على مجرياتها من خلال مساهمته فيها ،على أنَّه شخصية من شخصيات الخطاب السردي، أو مشاهدته، ولإيضاح الصورة أكثر نستعين بمفهوم له علاقة بما نتحدث عنه وهو السرد الذاتي (subject narrative) الذي يتميز بسارد ظاهر تقوم مشاعره واعتقاداته وأحكامه بإضفاء الظلال على الوقائع والمواقف المعروضة.

والسارد الذاتي عكس السارد الموضوعي الذي لا يخبرنا عن مصدر معرفته . فهو إما مساهم في القصة . أو مشاهد. ولهذا قسَّمه النقاد إلى:

أ . **سارد مشارك :** وهو مشارك في الأحداث ، وتكون معرفته بقدر مشاركته. ولا يُطلعنا على بواطن الشخصيات الأخرى إلا بتحليله لرود أفعالها. ورؤية هذا السارد يصطلح عليها بـ(الرؤية مع)

ب . **سارد مشاهد :**هو غير مشارك في الأحداث ، وإخباره يتوقف على مشاهداته لأفعال الشخصيات وردود أفعالها لا أكثر. وبم أن معرفته تتوقف عند ظواهر الأشياء دون البواطن سميت رؤيته بـ(الرؤية من الخارج)

هذان النمطان (سارد مشارك وسارد مشاهد) قد يوجدان في عمل سردي واحد ، ويطلق على ذلك (الرؤية الثنائية) كما اصطلح عليه سعيد يقطين، أو (الراوي المتنوع) ، كما عبر عنه شجاع العاني.

أشكال السارد في الاتجاه الفرنسي :

أولا :أشكال السارد عند جيرار جنيت:

يقسم (جيرار جنيت) السارد بالنظر إلى وجوده داخل الحكاية، أو خارجها، ومن خلال مستواه السردي إلى قسمين، وتنتج عنهما أربعة أشكال للسارد. والقسمين هما :

1-السّارد خارج الحكاية: (خارج حكائي) هو سارد غير موجود في القصة التي يرويها ؛ فهو يسرد أحداثاً ليس طرفا فيها ولا علاقة له بها من حيث المشاركة ،أو المشاهدة.

2-سارد داخل الحكاية: هو سارد يكون شخصية مشاركة في صناعة أحداث الحكاية أو حاضرة أو مشاهدة .

وهذان القسمان السابقان تنتج عنهما أربعة أشكال على هذا النحو:

" **1. خارج حكائي – متغاير حكائياً** : الراوي في الدرجة الأولى الذي يروي حكاية هو غائب عنها ، هوميروس مثالاً .(وظيفته توجيهية).

2.**خارج حكائي – متجانس حكائياً** : الراوي في الدرجة الأولى الذي يروي حكايته ، مارسيل مثالاً . (وظيفة توثيقية).

3.**داخل حكائي – متغاير حكائياً** : الراوي في الدرجة الثانية الذي يروي حكايات هو على العموم غائب عنها ، شهرزاد مثالاً . (وظيفة شرح).

4- داخل حكائي – متجانس حكائياً : الراوي في الدرجة الثانية الذي يروي حكايته . أي أن يكون فاعلاً وموضوعاً للخطاب ، يوليوس مثالاً . "[1] . (وظيفة شعرية).

---

[1]- مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : 60

ثانيا– وتصنيف بويون لأنواع السارد:

يعتمد تصنيف بويون للسارد بناء على معرفته للجوانب النفسية للشخصيات التي يخبر عنها .فجاء تصنيفه على النحو التالي:

1.الرؤية من الخلف.   2. الرؤية مع.   3.الرؤية من الخارج.

هذا التصنيف يأتي في أغلب الأحيان ممترجا بتصنيفات الناقد الفرنسي الآخر (تودوروف) . الذي يقوم تصنيفه على التقسيم الثلاثي لبويون مع إضافة رموز رياضية (أكبر ، وأصغر من) للتوضيح نلاحظ الجدول التالي:

تقسيم تودوروف بملاحظة تصنيف كل من (بويون، وتوما شفسكي)

جان بويون	توما شفسكي	تودوروف
1. الرؤية من الخلف =	السرد الموضوعي/ السارد الموضوعي.	الرؤية الخارجية
2. الرؤية مع =	السرد الذاتي/ السارد المشارك	الرؤية الداخلية.

.

الرؤية السردية

الرؤية السردية من أهم تقنيات الخطاب السردي.إذ تسهم في تحديد الوضعية التي يكون عليها السارد ويحدد طبيعة علاقته بما يحتويه المسرود من أحداث ومواقف وشخصيات. ويرى كثير من الباحثين أن هذا المفهوم قد استحدثه الأدب الإنجليزي الأمريكي ؛ فأول من أشار إليه هو الكاتب الإمريكي (واين كلود بوط) ،الذي أطلق عليه (وجهة النظر **Point of view**) ،.وقد أخذ هذا المفهوم حيزاً كبيرا في الدراسات النقدية ، وحظي بطائفة من المصطلحات التي تدل عليه، وطائفة كبرى تدل على تصنيفاته الثانوية.

تعريف الرؤية السردية:

(الرؤية السردية): "ترتبط بالموقع الذي يحتله الراوي في علاقته بالشخصيات"[1]. وعلى هذا "الرؤية السردية" هي تقنية يستخدمها الكاتب لحكاية القصة، والقصة هنا بمعنى (الأحداث والوقائع والمواقف وما يتعلق بها)، يستهدف عبرها التأثير في المتلقي . فالمفهوم باختصار هو حصر مجال رؤية السارد ، ومعلوماته ،بطريقة تحدد إطار رؤيته، وموقفه من المفاهيم، والمواقف، والوقائع والشخصيات المعروضة، وعلاقته بأشخاص آخرين في الخطاب السردي.

نماذج الرؤية السردية وأقسامها :

هنالك أكثر من نموذج لدراسة "الرؤية السردية"، هذه النماذج كلها مرتبطة بدراسة السارد وبأشكاله، وبوظائفه في الخطاب السردي، فتختلف أحيانا في المصطلح الرئيس ، وفي المدلول ؛ وتختلف – في أغلب الأحيان – في مصطلحات التصنيفات الفرعية الإجرائية. والبحث يختار بعض هذه النماذج فيسعرض مفاهيمها ومصطلحاتها، والترجمات المقابلة لها في النقد العربي، وذلك فيما يلي:

---

[1] مصطلحات النقد العربي السيميائي، مولاي على جاسم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م ص 24

أولا: نموذج جيرار جينيت:

الناقد الفرنسي "جنيت" أبعد المصطلحات السابقة له، وهي " الرؤية "(Vision) ، و"وجهة النظر "(Point of view) ، و" المنظور" (perspective) من دراسته ؛لأنها توحي بالرؤية البصرية وهذا ما لا تريده دراسته النقدية . التي قامت بغرض التمييز بين "الصوت" و"الصيغة"، بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ ؛ لذلك استبدلها بمصطلح (التبئير Focalization) ." وقد عُرِّف بأنَّه : " المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة . أو الوضع التصويري أو الإدراكي الذي يتمُّ وفقا له التعبير "(1). والمصدر الذي يحدد زاوية الرؤية قد يكون من شخصيات القصة ، أو سارد لا علاقة له بأحداث القصة . فإن صعب تحديد صاحب الموقف الإدراكي ،وُصف السرد بأنَّه خال من التبئير . وقد اتخذ مصطلح التبئير عدة تسميات في النقد العربي هي : (" التركيز "، أو " التبئير"، و" البؤرة ").

وقد حظى مصطلح "التبئير" بنسبة عالية من التداول في لغة نقدنا اليوم ؛ وذلك لتقارب دلالة الكلمة مع المدلول النقدي، ولخفتها، ولأنَّها يمكن أن تصاغ منها كلمات مفردة تدل على أطراف "الرؤية السردية"، فقد اشتُقَّ من التبئير مصطلحات للدلالة على السَّارد الذي يقوم بالتبئير ، والشيء الذي يقع عليه التبئير، والزاوية التي يُنظر من خلالها على الوقائع المعروضة. وذلك على النحو التالي:

1- المُبَئِر :للدلالة على صاحب الرؤية أو النقطة التي تتحكم في الرؤية.

2-والمُبَأَّرُ : للدلالة على موضوع التبئير ، أو الشئ أو الحادثة المعروضة وفقا لمنظور السارد المبئر.

3-بؤرة السرد : Focus of Narration: الصوت، و وجهة النظر التي تتحكَّم في الوقائع، المعروضة .

<u>أشكال التبئير عند جنيت:</u>

يقسم الناقد "جنيت" التبئير بالنظر إلى معلومات السارد، مقارنة بمعلومات الشخصيات التي يتناولها- إلى ثلاثة .أشكال هي:(التبئير الصفر أو اللاتبئير؛ 2- التبئير الداخلي، 3- التبئير الخارجي).

---

[1] -المصطلح السردي، جيرالد برنس، ،ترجمة عابد الخزندار، المجلس الأعلى للثقافة:القاهرة ط2003،1م،ص 89

1- فالتبئير الصفر: يقصد به السارد العليم ، سارد له علم مطلق بعالم المروي، لا يأخذ بزاوية نظر محددة، وإنما يتناول الوقائع، والشخصيات بإدراك تام لخلفياتها .فالرؤية هنا مطلقة لأن الراوي لا يتموقع خلف شخصياته، وإنما يكون فوقهم يحيط علما بكل شيء يخصهم .ف"هو المكافىء لمنظور الراوي التأليفي(المتعلق بالمؤلف). بالنسبة لجنيت هذه نظرة غيرة محدودة (غير مبأَّرة) حيث تتجمع المنظورات الداخلية والخارجية؛ لأن الراوي التأليفي قد يرى الأشياء كذلك من خلا عيني البطل"[1].

2-**والتبئير الداخلي:**أن تكون نظرة المؤبر إلى العالم التخييلي وللشخصيات من خلال عينيها، نظرة من الداخل.

3-أمّا التبئير الخارجي: فهو أن تكون النظرة على الشخصيات والعالم التخيلي من الخارج ، بينما تبقى الحيواة الداخلية للبطل غامضة بالنسبة للمتلقي. ف"معظم المعلومات المطروحة محصورة فيما تقوله الشخصيات، دون أن يكون هناك أي إلماح إلى ما يفكرون فيه أو يشعرون به"[2] والتبئير الخارجي سمة تميز السرد السلوكي الذي يمتاز بالموضوعية ، وفي هذا النوع أن ما يقوله الراوي أقلّ مما تعرفة شخصيات القصة برغم وجود المؤبر داخل العالم المحكي،إلا أنه منعزل عن الشخصيات ،لذا لم تتح له معرفة أفكارهم ومشاعرهم.

ثانيا- نموذج "جون بيون":

يأتي الناقد الفرنسى (جون بيون) فيقابل تقسيم "جنيت" للرؤية بثلاثة تقسيمات هي :

- **الرؤية من الخلف،** : وذلك إذا كانت معرفة السارد تفوق معرفة الشخصيات الموجودة في النص.
- **الرؤية مع** : وتعني مساواة معرفة السارد مع معرفة الشخصيات في النص .
- **الرؤية من الخارج** : عندما تقل معرفة السارد عن معرفة الشخصيات .

ثالثا- أنموذج "تودوروف":

أمّا "تودوروف" فقسم الرؤية إلي قسمين انطلاقاً من تصنيفه للسارد إلى صنفين هما:

---

[1]-مدخل إلى علم السرد، مونيكا فودرنك، ترجمة باسم صالح، دار الكتب العلمية بيروت،ط1ن2012م.ص296

[2]- المصطلح السردي، ص81

* **السارد الموضوعي:** الذي يمكن أن يكون خارج المتن الحكائي أو داخله لكنه يشاهد الأحداث دون مشاركة في صنعها .

* **والسارد الذاتي:** وهو أيضا قد يكون مشاركا في الأحداث، أو مشاهدا فقط. فنتجت عن هذا التصنيف الذي وضعه للسارد رؤيتان هما:

الرؤية الداخلية : وهي الرؤية التي تتساوى فيها معرفة السارد، أو الراوي العليم بمعرفة شخصيات القصة .كما في **(الرؤية مع)** عند جون بويلون .فالسارد هنا علمه محصور. ويعتمد على أسلوب السرد الذاتي ، ويتاح له استخدام جميع الضمائر فله أن يستخدم ضمائر المتكلم : أنا، أو هو بطريقة اعترافية، كما في السير الذاتية . وله أن يستخدم ضمائر المخاطب خاصة عند المناجاة (المنلوج الداخلي) . كما أن أسلوب السرد الذاتي يتيح استخدام ضمائر الغائب أيضا.

الرؤية الخارجية: وهي عندما يكون الراوي/السارد عارفا بكل شيءٍ، أو **(كليّ العلم)** . ويروي بضمير الغائب (هو هي هم هن.. إلخ..) ، ولا يتقيد بأسلوب السرد الموضوعي.

لكنه برغم تصنيفه الثُّنائي إلا أنه حافظ على تصنيف "بويون" الثلاثي للرؤيات، مع إدخال بعض التعديلات ، وإضافة الرموز الرياضية(> أكبر ،= يساوي،< أصغر) .هذه المحافظة جاء عن طريق تقسيمه للرؤية من الخارج إلى قسمين كما يلي:

1. **الرؤية من الداخل:** توافق (الرؤية مع) عند بويون.
2. **الرؤية من الخارج:** وتنقسم إلى:

أ- الرؤية من الخلف (السارد > الشخصية).

ب- الرؤية من الخارج (السارد < الشخصية) [1]

1- ينظر تحليل الخطاب الروائي، ص 293-296، وبنية النص السردي، ص 47-48 ،

المبحث الثاني:السارد والرؤية السردية في قصص إبراهيم إسحق

يؤكّد تودورف على أنّ "للرّؤى أهمية ما بعدها أهمية، وفي الأدب السردي لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام؛ وإنّما بإزاء أحداث تقدّم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منهما واقعتين متمايزتين، ويتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرّؤية التي تقدّمه لنا، وقد كشف عن هذه الأهمية في الفنون البصريّة باستمرار، ويمكن للنظرية الأدبيّة أن تتعلّم الشّيء الكثير من نظرية الرّسم، على سبيل المثال لا الحصر، لاحظنا دوما حضور الرّؤى ودورها الحاسم في بنية اللّوحة وفي الأيقونات، ومن الجلي أنّ عدة وجهات نظر اعتمدت في الأيقونة الواحدة طبقا للدّور الذي يجب أن تقوم به الشّخصية الممثّلة، فالوجه الرئيسي موجّه نحو المشاهد في حين أنّه ينبغي أن يكون . حسب المشهد المعروض . موجّها نحو المحادث"(1). ولأنَّ الرؤية السردية لا تنفصل عن السارد، والسارد لا ينفصل عن الرؤية السردية، حيث لا يمكن تناول أحدهما دون الآخر من غير أن يحدث تشظٍ وتفريق للمجموع من غير ما سبب؛ فالبحث هنا يمزجهما معا في الدراسة، فالفصل الذي قدمناه في الإطار النظري كان بغرض إعطاء المساحة الكافية لكليهما. فيما يلى يتناول البحث الساردين ورؤيتهم السرية عند إبراهيم إسحاق بحثا عن دلالة النص السردي.

الساردون/الرواة في القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق:

المجموعات القصصية الثلاثة لإبراهيم إسحاق سردها تسعة عشرة سارداً من عائلة واحدة هي عائلة آل كباشي، ويمكن تصنيفهم ثلاثة أجيال متدرجة. **الجيل الأول** : " عبدالقادر ، وعمر، وحمدان، كلتومة ، وبابكر، وحازم. إلخ.. ومن **الجيل الثاني:** عثمان، مسعود، وسيد، وسعيد، و الأمين الزين، وسعد الدين، وعبدالماجد...ألخ. أما **الجيل الثالث:** فعماد، والمقداد، والمنصور ، وقاسم ولد عاصم، وعبدالغفار بن حسان، و خالد إلخ...

[1]– تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط 2 ، 1990 ص ، 51

فالجيل الأول ظهر منهم في سرد القصص القصيرة : عبدالقادر، وحازم، وحمدان، وبابكر. أما عمر وكلتومة فظهرا كساردين في رواية "وبال في كليمندو". أما الجيل الثاني فهم الذين سردوا معظم القصص والروايات، يليهم الجيل الثالث. كل هذه الشخصيات التي تسرد القصص ، وتروى الوقائع والمواقف تنتمي لآل كباشي، والرؤية السردية لهم في الغالب بكل تحيزاتها، وحياديتها، واستقامتها واعوجاجها تنتمي لهم، و إلى عالمهم، وليس آراءً للكاتب ومواقفه، أحيانا الرؤية السردية لا تكون للسارد وإنما لشخصيات أخرى في النص، مثل مولانا البصير، والفكي يعقوب وغيرهم في كافا، أو تكون الرؤية للمتعلمين من آل كباشي مثل عثمان وعبدالغفار وعماد والمقداد وغيرهم. فإن السارد قد يأتي بهم لإبراز رؤيتهم الصحيحة بإزاء الرؤى والوقائع والمواقف التي يراها بأنها خاطئة.

الساردون في مجموعة (ناس من كافا)

م	عنوان القصة القصيرة	السارد	موقعه في النص	عدد القصص
1-	الفجوة في حوش كلتومة	عثمان بن عمر بن مصطفى الكباشي	خارج حكائي	4
2-	الحياة وشجرة الهراز	حمدان	خارج حكائي	3
3-	الراقد تحت السرو	سعيد ولد عبدالكريم .... الكباشي	خارج حكائي	2
4-	محاربة المؤذن العجوز	حمدان	داخل حكائي	.....
5-	الحلول عند القيزان 17	مسعود ولد خليل .... الكباشي	داخل حكائي	3
6-	تسعيرة قارورة بلالاوية	عثمان –أمه ستنا وأبوه عمر	داخل حكائي	.....
7-	الرجال السلاحف	حازم ولد عبدالتواب ولد بكر الكباشي	داخل حكائي	3
8-	سفر ست النفر بت شيل فوت	عثمان عمر ولد المصطفى الكباشي	خارج حكائي	.....
9-	رواغ على درب السمبرية	جليل بن عمربن المصطفى الكباشي	خارج حكائي	1
10-	**الرجل في سوق أم دفسو**	الأمينالزين زوج النمة	خارج حكائي	1
11-	راعيات عنز كردفاليات	مسعود ولد خليل ....الكباشي	داخل حكائي	....
12	محنة حميدة بت حمودة ولد بسوس	عماد ولد عبدالقادر ولد المصطفي ودّ الكباشي	خارج حكائي	1

الساردون في مجموعة (حكايات من الحلالات)

م	عنوان القصة القصيرة	السارد	موقعه في النص	عدد مسروده
1-	النزول في كريو	حمدان	داخل حكائي متباين حكائيا	2
2-	عائلات	سعد الدين	داخل حكائي متماثل حكائيا	1
3-	قعود يعقوب	حمدان	داخل حكائي	.....
4-	مطاردة السيدة العجوز	حسان	داخل حكائي	1
5-	بئر أولاد أبوقطاطي	عثمان	داخل حكائي	...
6-	أسطورة الكلب	عبدالماجد	خارج حكائي	1
7-	الجد	سعيد ولد عبدالكريم	داخل حكائي	2
8-	القصاص في حجر قدو	عمر ولد المصطفى الكباشي	داخل حكائي متباين حكائيا	1
9-	عنتريات المقداد ولد جليلة	سيد ولد خليلَ الكباشي	داخل حكائي متباين حكائيا	2
10-	**الانتداب للبيات في الرميمات**	حازم ولد عبدالتواب الكباشي	خارج حكائي متباين حكائيا	....
11-	الرحيل من شارف	عبدالغفار ولد حسان الكباشي	داخل حكائي متباين حكائيا	1
12	عشاء المستر ماكنيل	بابكر ولد بحر ودَّ الكباشي	خارج حكائي متباين حكائيا	1

الساردون في مجموعة (عرضحالات كباشية)

رقم	عنوان القصة القصيرة	السارد	موقعه في النص	
-	الأشباح	عبدالقادر ولد المصطفى الكباشي	خارج حكائي	1
2-	ملوك سوق القصب	سيد ولد خليل-.. الكباشي	داخل حكائي متباين حكائيا	2
3-	سبحات النهر الرزين	مسعود ولد خليل ....الكباشي	داخل حكائي.	3
4-	تباريح السعالي والسحالي	القاسم ولد سرور الجواب	خارج حكائي متبائن حكائيا.	2
5-	تخريجات على متن الظاهرية	المنصور ولد جليل ولد عمر ولدالمصطفى الكباشي	داخل حكائي متماثل حكائيا.	3
6-	الطريق إلى أم سدرة	المقداد ولد مسعود ولد خليل ..الكباشي	خارج حكائي متباين حكائيا	2
7-	مسطرة القليب	القاسم ولد سرور الجواب	خارج حكائي	...
8-	بدائع	المنصور ولد جليل ولد عمر	خارج حكائي	...

-9	بلية العجيج ولد عجيجان الناجري	حازم ولد عبدالتواب ولد بكر ولد الكباشي	داخل حكائي متباين حكائيا	3
-10	**حلحلة اللواحق من رأس القناديل**	بابكر ولد بحر الكباشي، وأمه فطين أخت ستنا أم عثمان	خارج حكائي، متباين حكائيا	1
-11	بالعد إلى حد المد	عبدالرازق حفيد أم الفضل	داخل حكائي	1

هذه المجموعات القصصية الثلاثة (ناس من كفافا)، و(عرضحالات كباشية)، و(حكايات من الحلالات) بالإصافة لقصتين قصيرتين نشرتا في الصحف مؤخرا وهما:

1-الخروج من حلة أنفاقا" يسردها المقداد ولد مسعود ولد خليل .

2-المعلوم من العافية بالضرورة" والسارد فيها هو المنصور ولد جليل ولد عمر ولد المصطفي ودَّ الكباشي.

هذه المجموعات الثلاثة بالإضافة إلى القصتين وصلت عددها لسبع وثلاثين (37) قصة قصيرة، يسردها (19) ساردا من آل كباشي، ومن خلال الجداول السابقة نلحظ أن بعض الساردين مكثرين وبعضهم لم يسرد إلا عملا واحد، وعلى رأس المكثرين عثمان الذي سرد أربع قصص قصيرة. أما حازم، وحمدان، ومسعود فكلٌّ منهم سرد ثلاث قصص، وفيما يلي نتناول بعض الساردين والرؤية السردية :

السارد حمدان ودَّ الكباشي

حمدان هو من جيل الآباء، أي جيل (عمر ، وعبدالقادر) أبناء مصطفي الكباشي، وهو كبير الكباشيين مكانة في الخروبات، وفيما يبدو أنّ بينه وبين الكباشي شخص واحد، لعل أباه أخ للمصطفى، لأنه ينسب نفسه إلى كباشي مباشرة في قوله:"وربما هم يفكرون، ولست أنا حمدان ود كباشي"[1] ويقول في مكان آخر: " فما كنت في نظره إلا حمدان ود الكباشي"[2]، ولكنه ليس ابنا مباشرا لأننا نجد في قصة "الراقد تحت السرو"، يضعه السارد

1- ناس من كافا، ص 64

2-نفسه، ص62

(سعيد ولد عبدالكريم) في مستوى واحد مع حسان قائلا في مطلع القصة: "خالي حمدان، وعمي حسان..."[1] مما يوضح بأنّه مع أبي السارد عبدالكريم، وحسان، أبناء أعمام، يسكن في "كافا" في قرية "الخروبات"، ومعه من آل كباشي كل من(عبدالكريم، وحسان، وعبدالتواب) نعرف ذلك في قصة "النزول في كريو" حيث يقول حملنا الزوامل ضحى وغادرنا الخروبات إلى كريو"[2]. والخروبات من القرى التي تكوّن كافا.

جاء حمدان وذكره في عدد من القصص القصيرة، من ذلك في (ملوك سوق القصب)، و (سبحات النهر الرزين)، و (مطاردة السيدة العجوز) وهو يأتي دائما في العالم السردي لإبراهيم إسحق مؤديا دور الحكيم؛ لذا تعد رؤيته هي الرؤية التي يعتمدها السارد، سواء أكان شخصية، أو ساردا. أما القصص الذي أتي فيها حمدان ساردا فهي الآتية:

- "محاربة المؤذن العجوز" 1975م.
- "قعود يعقوب".1973م.
- "الحياة وشجر الهراز" 1973م.
- "النزول في كريو"1973.

حمدان اتخذ وضع السارد الذاتي (SUBJECTIV NARRATOR)، في قصة: (قعود يعقوب)، و(النزول في كريو)، و(محاربة المؤذن العجوز)، حيث نجد أنه من شخصيات المبنى الحكائي، ونعرف مصدر معرفته؛ لأنَّه قد شارك في صناعة بعض الأحداث، وشاهد أجزاء منها، وعرض قناعاته ومعتقداته ومشاعره، مما انعكس على الوقائع والمواقف وأدى إلى تأثير في دلالة النص. مرة يكون مشاركا فيكشف لنا عن بواطن الشخصيات من خلال تحليل ردود أفعالها، متخذا وضعية (الرؤية مع)، ومرة يكون مشاهدا فحسب، فيتوقف دوره على أخبارنا بما شاهدة متخذا وضعية (الرؤية من الخارج).

أما في قصة " الحياة وشجرة الحراز" فإنَّ حمدان اتخذ وضع السارد الموضوعي(Objective Narrator): حيث أنَّه قدم أحداث القصة من غير أن يخبر عن علاقته بها، ولم يكن مشاركا ولا حتى مشاهداً، ومع ذلك فهو

---

1. (ناس من كافا،ص37)

2– حكايات من الحلالات، ص13

يخبرنا بمشاعر الشخصية الرئيسة في القصة لحظة رؤيته للشجرة، ولحظة صعوده وعمله في قطعها وشرود باله، ولحظة انصلام يده ...إلخ متخذا وضعية "الرؤية من الخارج".

أما في قصة (النزول في كريو) فهو سارد داخل حكائي، متباين حكائيا؛ لأنَّه يروي قصة شخصية أخرى هو صديقه كرومه، الغريب الذي سكن معهم في الخروبات، ولم يصادقه أحد غيره.

وكذلك في قصة "**قعود يعقوب**" فالسارد حمدان. داخل حكائي، متباين حكائيا، يسرد أحداثا لم يشارك في صنعها إلا بالمشاهدة وتقديم بعض النصائح للشخصية الرئيسة، ولأهل الشخصية الرئيسة، أما في الخطاب فيبدو أنَّه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، لم يقدم أحداثا خاما وإنما مزجها برؤيته ورؤية العقلاء من أهل البلد يقول " يعقوب ولد مسبل في عرفنا نحن الكبار لم يتعلم من الدنيا شيئا غير الكرير والنفخة في حفلات الصفقة"..... يعقوب سيركب رأسه. هو الذي أحضر القعود ليقول لناس الحلالات أنه جلب من المدينة جملا ولحق بالرجال"[1]. جئنا إلى يعقوب عند الظل فوجدناه يسترخي بفتور مغضب. قلت له هذه المرة: إنَّ لؤم الجمل لا تعالجه زيادة في لؤم الآدمي. قلت له ملأت جسد الحيوان بالضرب؛ لأنَّك الآن تنتقم منه ولست تؤدبه"[2]. السارد يتوقع النهاية الأسيفة منذ البداية؛ لذلك حاول عبر إسداء النصح لتفادي ما يتوقعه دون جدوى. **فالسارد** يخبرنا عما حدث، ولم يكتف بذلك، وإنما علق على الحدث وأخبرنا عن دواخل الشخصيات عن طريق التبئر الداخلي بحسب جنيت، أو ذاتي بحسب تودروف.

السارد عثمان بن عمر بن مصطفى الكباشي.

عثمان من أوائل الساردين في الخطاب السردي لإبراهيم إسحاق، سرد عددا من الروايات ، والقصص القصيرة، وهي على النحو التالي:

- الفجوة في حوش كلتومة 1973م.

---

[1] حكايات من الحلالات، ص46

[2] – نفسه ، ص47

- بئر أولاد أبوقطاطي، 1977م.
- تسعيرة قارورة بلالاوية، 1988م.
- سفر ست النفر بت شيل فوت ، 1997م.
- أما في الروايات فهو سارد أساسي في "حدث في القرية"، و"فضيحة آل نورين"، مهرجان المدرسة القديمة".و " أعمال الليل والبلدة".

عثمان اتخذ وضع السارد الموضوعي في كل من قصة : "الفجوة في حوش كلتومة"،و "ست النفر بت شيل فوت"، و"تسعيرة قارورة بلالاوية"، وهو سارد أساسي يأتي زيارة لأهله من المدينة، فيتفاجأ بأشياء حدثت في غيابه، ولأنَّه غائب يعتمد على ساردين ثانويين، كل منهم سارد داخل حكائي متباين حكائيا، له علاقة مباشرة بما يرويه، فإذا وقع حدث في مكان النساء يأتي بامرأة تسرد ما حدث، وفي مكان الرجال يأتي برجل، وهكذا فيمنح السرد واقعية وثقة لا تتوفر إذا اعتمد السارد على نفسه في ربط المعلومات بعد أن سمعها من الساردين الآخرين ولكنة بدلا عن ذلك يأتي بهم فيفسح لهم المجال ليسردوا ما حدث بأنفسهم، وهذا يحقق في ما يصطلح عليه في النقد بـ"تعدد الأصوات"،. وأظهر ما يكون هذا النمط ظهر عند إبراهيم إسحق في رواية "وبال في كليمندو"، حيث جعل مجموعة من الساردين يتناوبون على سرد أحداث رواية واحدة، كل سارد يسرد ما يليه، ولا شك أنَّه يمزج روايته برؤيته.

السارد مسعود بن خليل ود الكباشي:

مسعود من أهم الرواة في أعمال إبراهيم إسحق، وكل القصص التي يسردها مسعود تتميز بطابع الرحلة، ووحدتها تتوقف على الوحدة المكانية وذلك لأنَّه تاجر جوال، فأسند الكاتب إليه سرد الأحداث والحكايات التي تقع خارج كافا، و خاصة رواية ما يقع بين الخرطوم وكافا. مسعود هو عين الكافاميين المتنقلة. وقد جاء ساردا في القصص التالية:

- الحلول عند القيزان 17، 1978م.
- راعيات عنز كردفاليات، 1999م.
- سبحات النهر الرزين، 1981م.

إنَّ مسعود يتخذ وضع السارد الذاتي في جميع هذه القصص، فهو إما مشارك في صناعة الأحداث، ومن خلال مشاركته يستطيع أن يصف الشخصيات ويحلل أفعالها فيوقفنا على بواطنها بناء على تحليلاته متخذا وضع (الرؤية مع)، كما في قصة "راعيات عنز كردفاليات"، 1999م. وهذا ما يطلق عليه جنيت "التبئير الداخلي"[1] حيث أنَّ مسعود نظر إلى الشخصيات، وإلى عالمه المتخيل من الداخل.

أما في قصتي "الحلول عند القيزان 17"، و"سبحات النهر الرزين" فإنَّه سارد ذاتي، لكنه مشاهد في أغلب المواقف، يخبر المتلقي أخبارا تتوقف على مشاهداته للأفعال التي ينجزها الممثلون في القصة، وردود أفعالهم، لم يتعمق في كشف دواخل الشخصيات، بدلا عن ذلك يظهر لنا دواخله هو أثناء مشاهداته، متخذا وضع "الرؤية من الخارج".

عبدالقادر:

هو عبدالقادر ولد مصطفى ولد الكباشي، شقيق عمر، وهو أكبر الكباشيين عمرا في جيل الآباء ، ابنه عماد، وابنته (مكارم بنت عبدالقادر)، زوجة بابكر ود الكباشي كما جاء ذلك في قصة (حلحلة اللواحق من رأس القناديل)، لم يرو إلا فصولا من رواية (وبال في كليمندو)، و قصة واحدة هي (الأشباح)، وقد اتخذ فيها دور سارد "خارج حكائي – متغاير حكائياً" : فكان ساردا من الدرجة الأولى، يسرد حكاية هو غائب عنها. يؤدي فيها .(وظيفته توجيهية).

1-انظر: المصطلح السردي، ص81

لذا فهو (الراوي المفارق لمرويه) كما عند عبدالله إبراهيم [1]؛ لأنه يسرد متونا وأحداثا لم يكن طرفا فيها ، وإنما تقتصر وظيفته على أن ينقل من سارد سابق له إلى مسرود إليه. فالسارد السابق هو مأمون الذي ذهب إلى المدينة وجاء يحكي إلى أهل القرية بما فيهم عبدالقادر عن "اللئام أبناء اللئام طوال كأنهم جسوم شجرات انجردت فتيبست على السوء، قلوبهم تمتلئ بما تمتلئ، ينتهبون سماحتنا في الظلام وكأننا لا نستحقها.. يتسربون ؛ تحوم أشباههم مع الرجل القديم"[2]. فالقصة مكونة من قصتين لهما ارتباط ، قصة الأشباح، وهم أهل المدينة الذين كانو يساكنون أهل القرية فيستغلون براءتهم ويسرقونهم، وقصة زيدان الجلابي، الرجل الذي قتل في الثورة التي قامت فأودت بحياة كثير من البحارة، أو أبناء النيل الذين كانوا أيام الاستعمار يستغلون الناس في كافا، بعضهم أبرياء لم يسهموا في مأساة القرويون ولم يستغلوا النفوذ الذي يمنحهم لها السلطة. منهم زيدان الجلابي هذا، لكن طالهم القتل عند هيجان الثورة. فالقصة الأولى قصة الحرامية الأشباح يسردها أمين الذي ذهب إلى المدينة، واكتشف مسروقات القرية، وما آل إليه حال السارقين، لكنه قبل أن يكمل سرده يدفع السارد ليحكي له قصة زيدان الجلابي الذي قتل في كافا في مسايله، فاعتقد الناس بأنَّه أصبح شبحا أيضا كأنه يريد أن يذكر الناس بجريرتهم.

السارد حازم:

إنَّه حازم بن عبدالتواب بن بكر ولد الكباشي، يعدُّ من الجيل الذي يلي جيل الآباء (عمر، وعبدالقادر، وحمدان..إلخ)، هو لم يكن من المتعلمين المعروفين ، إنَّه ارتبط بمهنة الرعي، فدائما عندما يأتي الحديث في العالم السردي لإبراهيم إسحاق عن الرعي والمرعى وتجارة البهائم فإننا نتوقع أن يؤدي الدور واحد من الثلاثة (حازم، سعدالدين، والبشرى) من آل كباشي، ويضاف إليهم سماعين الراعي المعتمد لديهم.

1-انظر: السردية العربية ، ص 141

2-عرضحالات كباشية، ص18

" حازم يقول إنَّه اشترى الثِّيران قبل سنتين من تلك النَّواحي. يؤكِّد لهم أنَّ تلك الفجاج الشّاسعة صارت خرابات موحشة تسرح فيه الضّباع. وبين الشّجر المشبوك، ونبات المحريب، قد تعثر على بقايا عظام.و سواقط أوعية لمن يغامر هناك ماشيا على انفراد"[1].

"انزوينا جانبا وتراقدنا على سباتتين ماهلتين جلبهما من عدَّ الغنم حازم راعي الغنم الجوال لا يغلبه إلا القليل.."[2].

وعندما جاء عماد في إجازة لثلاثة أيام، وأخذ يتفقد آل كباشي بالسلام والمواصلة، يكشف لنا بأنَّ :" حازم أخباره في أم دخن يشتري الثيران لموسم أمدرمان.."[3] .

ولإنَّه راع معروف، فإنَّ القصص التي لها علاقة بالرعي أسند الكاتب إليه روايتها وتقديمها، فقد جاء ساردا في القصص التالية:

- الرجال السَّلاحف1988م.
- بليَّة العجيج ولد عجيجان الناجري 2010م.

في قصة "الرجال السلاحق" السارد هو حازم وكان داخل حكائي- متجانس حكائيا يسرد حكايته، فأصبح وظيفة السارد وظيفة توثيقية؛ ولأنَّه لم يكن الشخصية الوحيدة في هذه القصة، فإنَّه يؤدي دور السارد المشارك في صناعة الحدث، واقتصرت معرفته على ما شارك فيه، ولم يستطع إن يطلعنا على دواخل الشخصيات الأخرى إلا من خلال تحليل أفعالها وردود أفعالها وهذا ما يعبر عنه بـ"الرؤية مع"

يقدم في هذه السردية مجموعة من القصص الفرعية كلها تنضوي تحت القصة الرئيسة، وهي قصة أم بابكر ود بحر الكباشي، تلك العجوز التي كُسرت يدها، وذهب السَّارد ومعه مجموعة لزيارتها ومواساتها، وأثناء رحلتهم لزياتها، والعودة تواجههم في طريقهم مجموعة من الأحداث الخطيرة التي يوثقها السارد، من ذلك شح

1- حكايات من الحلالات، ص115
2- ناس من كافا، ص 152
3- نفسه، ص228

المياه، ومعاناة الرعاة في سقاية بهائمهم، الخلل الأمني الذي يحدث في البلد بسبب انتشار ظاهرة الأشاوس(النهب المسلح)، وضعف الحكومة أو اهمالها للمناطق، و قصة النائب البرلماني الذي انتخبته المنطقة لكنه نسي قضايا المنطقة التي يمثلها في البرلمان، وعندها جاء زيارة وواجهه الناس بتقصيره تهرب منهم، وتسلل ليلا وغادر المنطقة. ومن خلال نقاش أهل المنطقة لنائبهم البرلماني يكشف لنا السارد رؤيتهم في الحكم والحاكمين الرؤية التي تتغذى من الشرع الإسلامي، والقصة المحورية قصة الرجال السلاحف وهي تتعلق ببناء المسجد وثقافات أهل المنطقة في ذلك، حيث يطلب في من يضع حجر الأساس للمسجد أن يكون " صبيا طاهر، يوم من الأيام ما قعد على الحرام"[1]. فيصور السارد المشهد الذي رافق الحدث، عادات الناس، والارشادات، والتأثير الإيماني القوي.

أمَّا في قصة "**بلية العجيج ولد عجيجان الناجري**" فإنَّ حازم يقدم قصة العجيج ، ذلك الفتى الذي ينتمي إلى مجموعة محاربة تسمى (الجنجويد)، وقد كان في هذه القصة ساردا مشاهداً فهو يقدم قصة شخص آخر، يرصد أفعاله وتصرفاته، وردود أفعاله، وبم أنَّه مشاهد فإنَّ معرفته تتوقف على ظواهر الأشياء في معظمها؛ ولذا فإنَّ رؤية حازم هنا هي : "الرؤية من الخارج".

يقدم السارد رؤىً مختلفة للجنجويدي الهارب ، رؤية آل كباشي، التي يجسدها سماعين، وسعدالدين وحازم، وهي رؤية تمثل الشفقة والتعاطف مع العجيج ، والنظر إليه من جانب إنساني بحت، لكن هذه الرؤية الإنسانية لا تخلو من ترسبات عنصرية لدى الكافاميين وغيرهم، يمثله سعد الدين. حيث يزعمون بأن الأعرابي قد ينمسخ قردا إذا انغمس في لبن، ولعل هذا رد لتشبيه الأعرابي الذي يشبه الزنجي في حالة غضبه بالقرد (تقل)، فيرد عليه بأنَّه يشبه قرد آخر (أبلاي)؛ وهما نوعان من أنواع القرود في دارفور، وفكرة الانسخاط والانمساخ شائعة في اللغة المحكية في دارفور فتسمع أحدهم يقول لمن يتصرف بوقاحة، أو (بشقاوة) فلان هذا (مسخوط) أو (ممسوخ)، أو (مُبَدَّل)، وكلها تشير أن أن الإنسان قد يحول الله هيئته إلى هيئة أخرى كأن يكون قردا أو ما أشبه

---

[1]– ناس من كافا، ص134

ذلك. إنَّ فكرة المسخ هي تحوير لقصة مسخ اليهود، وهي ذات خلفية دينية، وهذا تناص واضح مع قصة الذين مُسخوا قردة, بحسب التراث الإسلامي, وهم يهود استحلوا محرمات السبت بصيد السمك على شاطيء مدينة "إيلات" على ساحل البحر الأحمر. وإن لم يرد هذا في نص واضح في التلمود، لكنه جاء في شروحات الأحبار، وفي القرآن جاء عنه قوله تعالى : (وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَواْ مِنكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُواْ قِرَدَةً خَاسِئِينَ)[1]. أما ورؤية رافع، وجبير فهي تستند إلى أنَّ العجيج ينتمي إلى قوم تكونت منهم قوات الجنجويد، ومن ثَمَّ فإنَّ الشر يجري في دمائه؛ ويتوقع منه القيام بأعمال إجرامية في أي لحظة. إنَّه شخص غير مأمون على الإطلاق، لم ينظروا إليه إلا من خلال هذه الزاوية مهما تفانى في عمله وإخلاصه، وهذا أشعره بوحدة قاسية فآثر أن يوطد علاقته بالبهائم، وفي لحظة ما انقلبت عليه الدنيا بما فيها البهائم التي تفانى في خدمتها.

بابكر.

هو بابكر ولد بحر ولد الكباشي، نعرفه قبل أن نقابله سارداً، حيث أننا نعرف بأن أمه فاطنة تلك المرأة التي يزورها "رأس الجاموس" بسبب كسر يدها في قصة "الرجال السلاحف"، ونعرف أنَّه في ليبيا " وبابكر تعلمون أنَّه في ليبيا .. تحميه ملائكة رب العالمين، ياعثمان كما يقولون الكفرة يضربونهم بنار الطائرات.. إنا لله.."[2] ونعرف السبب من هجرته من خلال تعليق السارد " قلبي عليها تجعل بابكر وحيدها الذكر يسافر عنها أربعة آلاف ميل إلى دار فيزان؛ كي يتعلم فعال الرجال، ويجمع شيئا من المال فيعتمد على نفسه، ويرفع لها رأسها القطني بين الأهل من كافا، وحلالاتها إلى رأس الجاموس"[3] ونعرف أنَّه "درس أصول الدعوة في طرابلس الغرب ويشتغل حتى اللحظة في وزارة الشؤون الاجتماعية"[4]، متزوج من مكارم بنت عبدالقادر ولد مصطفى الكباشي، هو شخصية مهمة جداً فهو من آل كباشي المتعلمين، المتمدنين، فهو يسكن في تندلتي السلاطين(الفاشر)، وكل

1- سورة البقرة/الآية 65

2- ناس من كافا، ص112

3- نفسه ، ص116

4- عرضحالات كباشية، ص149

حدث يقع في مدينة الفاشر في الغالب نتوقع أن يقوم به هو، أو أن يكون ساردا، أو على الأقل يحدث في داره. "العام قبل الفائب في تندلتي السلاطين، في حوش بابكر ولد بحر ودَّ الكباشي، نسهر بأُنس لا يخلص، قبلما نغادر باكرا إلى كافا..."[1]. وهكذا فإن بابكر لم نعرفه كسارد فحسب وإنَّما وجدناه كشخصية ثانوية في نصيين هما (الرجال السلاحف)، وفي (مسطرة القليب) عرفنا من خلال النصين جوانب كثير من حياته ونسبه وتاريخه فأصبح معروفا لدينا، ثم نصبه الكاتب ساردا في عملين هما:

- حلحلة اللواحق من رأس القناديل.2010م.
- عشاء المستر ماكنيل2006م.

في قصة "عشاء المستر ماكنيل" نجد أنَّ بابكر اتخذ وضع (السّارد خارج الحكاية)؛لأنَّه لم يكن جزءً من القصة، فهو يسرد أحداثا لم يكن طرفا في صناعتها، ولا حتى مشاهدا لها لحظة وقوعها، وقد مسرحَ الكاتب الأحداث، بحيث جعل المتلقى يلتقي مع الشخصيات مباشرة دون وسيط.أما البطل (حيدر)، فموجود في زمن القص، ولكن برغم وجوده نجد شخصا آخرا يروي ما حدث للبطل، "يحدثنا وعم حيدر ينحني ساكتا كأنَّما الأمر لا يعنيه"[2].

وفي حلحلة اللواحق، لم يكن مشاهدا ولا شاهد لأحداث القصة، إنه سارد خارج حكائي متباين حكائيا، يسرد ما حدث لغيره، رؤيته تذهب إلى أن ما وقع فيه البطل من الحزن والألم بسبب ما اقترفه في رومانيا، ويقدم قصتة لبعض النساء اللائي لا تردعهن الأخلاق والوازع الديني في اقتراف الخيانة بأن المعامل أصبح لها القدرة كل كشفهن، جاء الكلام على لسان الشخصية في القصة ولكن طريقة عرضه يدل على أنّه رؤية السارد نفسه.

1- عرضحالات كباشية، ص 98

2- نفسه،ص196

المنصور.

منصور بن جليل بن عمر بن مصطفى الكباشي، يلقب بالظاهري، تناوله البحث في باب الشخصيات كنموذج للشخصيات التي بُنيت على تدرج من خلال مجموعة الأعمال السردية، حيث ورد كشخصية ثانوية في بعضها، وشخصية رئيسية في أخرى، وقد جاء ساردا في نصوص أخرى منها:

- تخريجات على متن الظاهرية.2008م.
- بدائع2009م.
- المعلوم من العافية بالضرورة.

كل هذه النصوص التي ورد فيها المنصور ذات علاقة بالقانون، ففي (تخريجات على متن الظاهرية)، كان طالبا في كلية القانون بجامعة النيلين، ظهر فيه كشخصية ملتزمة بأهدافه، ومذهبه الظاهري، هذا الالتزام المذهبي هو الذي يؤدي إلى مأساته، لأنه في رحلة مع رفاقه يصطرع مع بعضهم مستخدما فنيات قتالية تعلمها من ابن عمته (المقداد). ويعلم بعد فترة بوفاة من صارعه في ظرف زماني ومكاني غير ما كان معه ويرى بأنه سبب هذا الموت فيدخل في أزمة أدت إلى أن يتحول إلى جامعة أخرى.

وقد كان المنصور في هذه القصة يؤدي دور "سارد داخل حكائي – متجانس حكائياً : حيث كان يروي حكايته منذ أن دخل إلى جامعة النيلين والمواقف والوقائع التي خاضها حيث كان ساردا من الدرجة الثانية يروي ما حدث له شخصيا، فأصبح فاعلا في القصة وموضوعا للخطاب السردي.

وفي بدائع" أيضا القصة تدور حول حادثة طعن حسان جد السارد أحد القيميين على المسجد والأمر وصل إلى القضاء، فاستدعى المنصور ليستشيروه في الجوانب القانونية، في قصة "المعلوم من العافية بالضرورة"، أيضاً القصة تتعلق بمسألة قانونية، إذ أن شخص ما حقن صديقه بحقنة منتهية الصلاحية بطلب منه فأدت إلى وفاة المحقون.فهو يقدم الرؤية القانونية في كثير من زوايا نظرته.

عبدالرازق:

لم يقابلنا إلا في قصة (بالعد إلى حد المد) ساردا، ولم يقابلنا من قبل –كما هو معتاد عند إبراهيم إسحاق حيث يعرف بالسارد قبل أن يكلفه بمهمة السرد يجعله معروفا للمتلقي، فهو لم يسرد قصة أخرى، ولم يرد ذكره في نصوص أخرى؛ لذا لا نعرف عنه كثيرا سوى أنَّه من آل كباشي، وأنَّه حفيد أم الفضل، لكنه يشير إلى مشاركته في أحداث وردت في قصص وروايات أخرى خاصة أعمال اليل والبلدة، ورواية "فضيحة آل نورين" يقول مخاطبا الأستاذ "تقول إنَّه يحكي لك خبري في أحاديث جواد أحمد، وعلى أيام فضائح أولاد نورين، يا لعثمان قليل الشغلة"[1]، أما أنَّه من آل كباشي فإنَّه يظهر عندما يحادثه رفيقه في معسكر الحركة بقوله:" تصنع الخبرات النادرة لثلاثين سنة– أم تغلبونا غامض ومتقلب– تحفظ تضاريس المعمور السلطاني حجرا حجرا، غابة ودغلا، وواديا وسهلاً؛ ثم لغبائك تقع في شباكهم وأنت تتفادى العسكر– الله غالب يا عبدالرازق– فكم أنت بعيد اليوم من إعانات ترجوها من حوش كباشي"[2]، ونعرف أنَّ أمه من الفلاته الأمبرورو وذلك من خلال حواره مع قائد معسكر "الحركة"، وهذا يحيلنا إلى تمدد علاقات الكباشيين بغيرهم من المجموعات السكانية المجاورة، أو المجماعات التي احتكت بهم لفترة ما فأنتجوا مزيجا يحمل قيم كافا، كما في حال عبدالراق ، أو كما في الامتزاج الذي حدث مع المجموعة الجعليين فأصبح للكباشيين فرعا في شندي.

في قصة "بالعد إلى حد المد" التي تضم قصتين ، إن السارد عبدالرازق يتخذ في القصة الأولى وضع "سارد داخل الحكاية"، فيسرد تفاصيل أحداث شارك في صنع بعضها، وشاهد أجزاء منها، فالسارد هنا شخصية مشاركة في الحدث، حاضرة ومشاهدة. إنَّه سارد معلن يسرد عن طريق المشهد تارة، وعن طريق التلخيص تارة أخرى. فعبدالرازق هنا يمثل الراوي المعروف: وهذا النمط من الرواة يكون مشخصّاً في متن النص السردي، له ملامح معروفة ، يروي الأحداث التي شارك فيها ،أو شاهدها .

[1]– عرضحالات كباشية، ص163

[2]– عرضحالات كباشية، ص164

أما في القصة الثانية فإنّ السارد الأساسي يفسح مجالا سارد آخرد يسرد ما سرده له عمه ،ومن ثمَّ فإنّ السارد الثانوي هو "خارج حكائي – متغاير حكائياً ": سارد في الدرجة الأولى يسرد حكاية هو غائب عنها .

السارد سعد الدين:

السارد في قصة (عائلات) هو سعدالدين ،وهو سارد داخل حكائي متماثل حكائيا، حيث يحكي قصته مع زوجه حرَّانة، والأزمة التي اكتنفت حياتهما بسبب رؤية كل منهما للآخر بأنه ورث من أسرته شرا يستدعي الحذر منه، سعد الدين يرى أن زوجته (حرَّانه) سليلة أناسٍ مخابيل، وهي تراه سليل أناس قتَّالين، فهو سارد ذاتي يسرد أحداثا شارك في صنعها، فقدمها من (منظور السارد النفسي الذاتي): حيث أنَّنا تعرفنا على وعيه وآرائه من خلال حضوره في النص على أنَّه شخصية من شخصياته، قدّم السارد رؤى مختلفه، رؤيته الخاصة لنفسه ولزوجه، وقدم رؤيتة أم حرانة له" تراقبني كأنَّني خالتي مريومة بالتمام. وأنَّها تصدق بأنَّ الدم لا بدَّ وأن ينشم يوماً. لم أقل لها إنَّها لو تراني سليل ناس قتَّالين، فأنا أراها سليلة ناس كذلك مخابيل"[1].ففي هذه الفقرة رؤيتان الأولى لحرانة والثانية لسعدالدين برغم أنّ القائل واحد. ورؤية أهالي شق السيال، ورؤية أهالى قوز الطلح."قالوا إنَّها مجنونة، وقالوا أنَّني قاتل لم أقتل ضحيتي بعد"[2].

[1]– حكايات من الحلالات، ص34

[2]– نفسه، ص35

المبحث الثالث: قضايا المتخيل السردي لإبراهيم إسحق.

هيكلة العالم السردي عند إبراهيم إسحق:

المتخيل هو نتاج التخييل الذي تتفتق عنه المخيلة من صور ومشاهد تستمد عناصرها من الواقع المحسوس والمرئي لكنها تعيد صياغته وتوليفه بحسب الموقف أو الحكاية المبتدعة التي يتوسلها الروائي لينسج عالمه الخيالي ذا الصلة بالعالم الخارجي"([1]). يمتاز المشروع السردي لإبراهيم إسحاق بأنه مشروع يتسق عالمه المتخيل ويرتبط ببعضه، إنه مشروع إبداعي يستند على وعيٍ وخطة مسبقة، فكل نص لاحق يتمم نصا سبق، ويمهد لنص آخر، ف"العالم السردي" لإبراهيم إسحاق، تم خلقه وفق خطة يطورها المبدع في كل مرة ينتج نصا جديداً. ويمكن ملاحظة تلاحم أجواء السرد والحكي عند ه من خلال سارديه، وأجواء السرد تشمل: المكان (كافا)، والزمان الذي يمتد من عهد الاستعمار الإنجليزي حوالي 1948م إلى آخر ما يستجد في الساحة السودانية. والشخصيات التي يراهم المتلقي يعيشون حياتهم ويتطورون بتطور الحياة حولهم، ينمون ويشيخون ويموتون. وكذلك الرؤية السردية. فإن فإبراهيم أسحق ينطلق من قناعات فكرية راسخة تؤطر عمله ، و قناعات يتبناها الساردون من (آل كباشي) في عالمه المتخيل، وأحيانا تنهض بها شخصيات رئيسة أو ثانوية . تنتثر بين أسطره، قناعات تبدو بمهنية عالية في الخطاب السردي دون أن يشوه النص السردي بنبرة خطابية فجة. كما أنَّه يبدع سرده عن المحيط الإنساني القريب منه، وعن شخصيات تفاعل معهم ، وأحداث شهد تفاصيلها، كما أنَّه على دراية بتفاصيل المكان الجغرافية والروحية والمادية والثقافية؛ لذلك أتى خطابه السردي على قدر كبير من التعمق، لأنَّه قريب من عالمه المتخيل (قرب مكاني ووجداني)، يستعين بذاكرته القوية ودقة ملاحظاته وعنايته بشخصياته وشجرة العائلة الكباشية التي ابتدعها، بالإضافه لامتلاكه مهارات السرد المتقدمة والمتطورة باستمرار ، فبنى الأحداث بأحدث التكنيك، والتزم التشويق الهادئ الذي يأخذك إلى المتن دون جلبة وضوضاء، دون أن يشعر المتلقي بالفخ الإغرائي المنصوب بذكاء.

---

[1]. محمد براده، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص89

- يمتاز كتابات إبراهيم إسحق بالتجويد الشكلاني ويهتم " باختيار المضامين التي تمثل قضايا مهمة وحيوية على مستوى الحراك الاجتماعي والثقافي السوداني العام، وهي قضايا لا تتكفئ على المحلي بقدر ما هي مفتوحة على الإنساني في قيمته الأخلاقية والثقافية. ومن أهم مميزات إبراهيم إسحق أنه يكتب عن عالم محدد، وهو "ودعة"مكان مولده، وطفولته، فكان يختبئ داخله عميقا عندما يكتب بعيد النظر فيه، كيف كان وكيف يكون ذلك المكان المنسي البعيد"[1].

وهو يسعى لفن يحتفظ ب"الواقعية الصادقة، والجمال الذي يمكن عزله من إلحاديات الآخرين، أظن أن نوع الأدب الذي أسعى لكتابته هو من هذا الجنس، أي أنني أحفر في رغبات الناس الذين أصورهم.. أحفر في آمالهم الحقة حيث يتمنون لو تعود حياتهم إلى مستوى مثلهم الأصلية"[2].

العالم السردي القصصي الذي صنعه الخطاب السردي لإبراهيم إسحق يتسم باتساق وتكامل؛ فهناك أفكار تتكرر وتتعمق، وهناك قضايا يتم تناولها في أكثر من عمل، وكذلك بعض الأحداث لا تنتهي في رواية واحدة أو قصة قصيرة واحدة، وإنما نجدها موزعة بين أكثر من عمل سردي، قد يتكرر الحدث نفسه، أو يذكر مآلاته، أو تفريعاته وتشعباته وتأكيدا لهذا الاتباط نضرب أمثلة فيما يلي:

- يقول السارد في محاربة المؤذن العجوز" عندما فكر في أن يقتحم المسجد بحربته ليوقف المؤذن العجوز عند حده ، حتى لا يمنع الناس من دخول المسجد، لأنهم تكاسلوا عن بنائه فبناه لوحده، لذلك أراد أن يمنعهم من دخوله متهما إياهم بالكفر والتخاذل عن الدين، وعندما ألحوا عليه طعن أحدهم :" وللحظة خاطئة تريثت، جررت الحربة عن انغرازها الصميم ، ومشيت من خلفهم يداخلني، ياللهول متى أراجع دخيلتي ترعبني، ياللهول ربما بسبب ذلك الشيء المكدر الذي يرمون به أولاد كباشي عن هوجتهم ولربما صدقوا..."[3]. آل كباشي لا يسكتون عن انتهاك الحقوق والتعدي على الآخرين، وقد يتخذون مواقف تتسم ببعض الهياج إزاء ذلك، فأصبح بعض

---

[1].عيسى الحلو، الرأي العام، 26أبريل،2013م. (إبراهيم إسحاق ومشروعه الروائي)،ص102

[2].إبراهيم إسحاق ومشروعه الإبداعي، ص63

[3]. ناس من كافا، ص66

الناس يتهم بالهياج المنفلت، هذه الفكرة تتكرر أكثر من مرة في الخطاب السردي من ذلك ما نجده في عنتريات المقداد ولد جليلة. يقول السارد محدثا نفسه عندما استدعته المدرسة بشأن مشاكل المقداد" عادي، أطمئن نفسي، عادي ياسيد. هذا دم عثمان الذي لا يرقد في المقداد أبدا ولا يرتاح، ولن يريحنا ما حيينا، ورب العالمين وحده يكفينا شرور توارث الفرسنة، أعزي نفسه"[1]. هذه الفروسية جعلت من آل كباشي يتخذون مواقف إصلاحية تدخلهم أحيانا في ورطات، مما جعل الناس يلمزونهم بالهيجان الزائد. ولكنهم يطمئنون أنفسهم :" لو كان فينا ما يقوله فينا المخابيل من الناس لواجهنا بها الفكي البصير، أو الفكي محمود، أو حاج أحمد ، أو العمدة أو سواهم من الوجهاء، ولما كان للكباشيين الاحترام الذي يذوقونه في كافا ، ومن الله النعم، حسدا من عند أنفسهم"[2]. وأبرز من يؤدي هذه الأدوار عثمان عندما كان شابا في كافا، وخلفه ابن أخته (المقداد)، ففي رواية "فضيحة آل نورين" نجد أن سعي عثمان إلى تطهير الذين خرجوا عن النظام الأخلاقي للمنطقة هو حجر الزاوية في الرواية كلها، وفي قصة (عنتريات المقداد ولد جليلة) تقوم حبكة السردية على محاولات المقداد لإصلاح المجتمع ورفع الظلم وردع الظالمين، تدفعه إلى ذلك روح المسؤولية. هذه الروح نجدها في فضيحة آل نورين" وفي "الانتداب للبيات في الرميمات" وعنتريات المقداد ولد جليلة".

- أما تكملة الأحداث التي وردت في نصوص سابقة، بنصوص لاحقة، فيمكننا التدليل عليها بقصة "الأشباح"، حيث إن لقصة "الأشباح" علاقة بحكاية في "أعمال الليل والبلدة". أو تتمة لها، حيث نجد فيهما قصة زيدان الجلابي ، وبعض أهل المدينة الذين وفدوا إلى كافا، واستغلوا بساطة أهل القرية، هذه المسألة وردت في "أعمال الليل والبلدة" ولكن تفاصيلها ونهاياتها لم تتضح إلا في القصة القصيرة: "الأشباح" يقول بسوس . بجانبه عديل يبتسم له بالصواب الذي يجيئنا بعد ندم؛ لأننا لم نستمع قط كما ظل يحذرنا من توافدهم منذ سنة فلقة وحاجي تلك"[3].

---

[1]. حكايات من الحلالات، ص 136

[2]. نفسه ، ص144

[3]. عرضحالات كباشية، ص21.

وعلى السياق ذاته لا يخفى على المتلقي الارتباط الهائل بين القضايا التي تعالجها قصة (الرجال السلاحف) وقصة (الانتداب للبيات في الرميمات) إذا أنهما تعالجان أمورا في الحقل ذاته، وهذا يعطينا مبررا كافيا لنقول أن (الانتداب للبيات في الرميمات) تتمة لقصة (الرجال السلاحف). وكذلك قصة (الراقد تحت السرو) و"الطريق إلى أم سدرة)، وطرفا من رواية (وبال في كليمندو). إنها نصوص تعالج ظاهرة الانفلات الأمني وضعف الرقابة الحكومة، حيث إنَّ مثيري القلاقل الأمنية لا أحد يخيفهم، ولا قانون يردعهم.

وعلى المنوال ذاته نجد أن قصة (الحلول عند القيزان 17)، وقصة (سبحات النهر الرزين)، إذ أنهما تعالجان مسأله الطريق الرابط بين الخرطوم وكافا، وإن اختلفت الموضوعات إلا أن قضية الطريق حاضرة بقوة في كلا النصين.

وكذلك نلاحظ أن قصة أولاد نورين قد منحها الكاتب، مساحة كبيرة في سردة، بل أن رواية كاملة قامت عليها وهي "فضيحة آل نورين"، وهي تعبر عن محاولة فرد فاعل يريد أن يقوم ويؤدب الخارجين على النظام الأخلاقي. ولكن السارد لم ينس تلك الحادثة فهو يتذكرها في مواقف لاحقة في القصص التي ينتجها الكاتب، ففي "سفر ست النفر بت شيل فوت" نقرأ :" جلَّ المبدع المقتدر، لهو ذات الصبي الذي لم يتردد في الدخول بيني وبين حامد، ولظى الضرب المسعور ينهال مني من فوق رأسه على حامد، وحامد يتلوَّى ولا يصرخ ، وأنا أتدفق عليه مسكونا بفجيعة آل نورين، وما فعله حامد ورهطه بصبيهم ، أكيل عليه السياط ، وأعاني لكونه لم يتطهر ولن يرعوي وشيطانه يقهرني إلام. بليل مظلم في تلك الرفاع الجنوبية من الدكة نمارس ورفقتي التبرؤ القسري من نجاستهم، كيما نعبر بهم بوابات التطهر الميمون. أترى ينسى أحد منا منا من عهدئذ تلك الأماسي المشدود سرمديا على أعصابنا مثل أحابيل الأقدار تجمرنا فتلهمنا رشدنا، أو تتفرق بنا السبل. حامد هجر كافا وسكن في أمستردام يتعفن مثل الظربان"[1].

---

[1]. ناس من كافا، ص148.

- ملازمة الصفات للشخصيات في مختلف النصوص السردية، فمثلا مولانا الفكي البصير فحيثما جاء يؤدي دور الشيخ ويقدم آراءه المستندة إلى الدين ومثلة الشيخ يعقوب،والبشري وحازم وسعد الدين يؤدون الأدوار التي لها علاقة بالرعي، وسعيد، وسيد، والأمين الزين، ومسعود أدوارهم تتعلق بالتجارة والأسواق والتنقل، والمنصور ارتبط بالأدوار القانونية ، والمقداد وعماد أدوارهما ترتبط بالأمور العسكرية، فحيثما جاءا نتوقع منهما أدورا بطولية. وفيما يلي نتناول جزء من هذا بشيء من التفصيل وذلك على النحو التالي:

- شخصية حمدان ود الكباشي ، تتسم بالحكمة والتروي ، وقد أخذ هذه الصفة في عدد من الأعمال السردية، فهو رجل حكيم في (محاربة المؤذن العجوز)، و(مطاردة السيدة العجوز)، و(الراقد تحت السرو)، وفي (ملوك سوق القصب) يروي عنه سيد " يقول خالي حماد بأنَّ كل مدلل سيأتيه زمان يصعب أمره على الناس حتى على الذين يدللونه"[1]. في حديثه عن الزحف الصحراوي يقول " يسميها ناس عثمان ودعمي عمل الزحف الصحراوي، أما ناس حمدان فينسبونها للتوكيل على النفس"[2].

- أما شخصية المنصور فارتبطت في العالم السردي لإبراهيم إسحق بما يخص القانون، نقرأ في قصة (تخريجات على متن الظاهرية) قوله: " جئت من كافا لا لشيء غير أن أتقن صنعة القانون الذي يتحدثون عنه ناس جدي عبدالقادر، وجدي عمر، وحاج أحمد، يلوكونه ليل نهار ؛ لكي أعود فأقعد لهم في تندلتي، فإما صرت قاضيا، وإما أصبحت ممثلا للنيابة العامة، وإما فتحت مكتبا للمحاماة، ولبست الروب الأسود وتشمرت لقضايا الكافاميين وغيرهم من أهل الضهاري" [3]، وعاد المنصور في قصة (المعلوم من العافية بالضرورة) فأصبحت العشيرة تستشيره في الأمور القانونية، ومن قبل طلبه عمه عثمان ليستشيره في قضية (حسان) في قصة (بدائع).

أما مسألة الفتوة فتنسب إلى المقداد، حتى أن المنصور عندما كان يحكي عن التقنيات التي استخدمها في صراعه مع الهمجي في الرحلة التي جاءت حكايتها في (تخريجات على متن الظاهرية) ينسب هذه الفنيات القتالية إلى المقداد: "الرأسية الثانية تحرفنت لها فأعطيته جبهتي لتقع عليه ما بين القلة والصدغ. ظننت أنني لعبتها بمهارة، كان يعلمنا إياها المقداد ولد عمتي جليلة" [4]. والمقداد نفسه أخذ هذه الفتوة من عثمان عمه. وقد أكد السارد فتوة

---

[1]. عرضحالات كباشية، ص31.

[2]. نفسه، ص40)

[3]. نفسه ، ص69

[4]. عرضحالات كباشية ، ص 77

المقداد بأن جعله في آخر الأمر ضابط، في تناسب بين بداية حياته، وما انتهى إلىه. فالمقداد كان في (عنتريات المقداد ولد جليلة) يتدخل لوقف كل أمر غير مقبول بالقوة، وتطور الأمر إلى الفزع ، ثم أصبح طالبا في الكلية الحربية، و في قصة (الطريق إلى أم سدرة) نقابله وقد أصبح ضابطا يمارس عمله. وكذلك في (الخروج من حلة أنفاقا).

التراتبية الاجتماعية، وقضايا الخطاب السردي لإبراهيم إسحق:

الأدوار في العالم السردي لإبراهيم إسحق مرتبة وموزعة بعناية، لكل شخص دور يؤديه. ففي الجانب الديني يحضر عادة الفكي عبدالمولى البصير، والفكي محمود، وحمدان، والفكي يعقوب غيرهم، وفي جانب العلم والمدنية نجد: الأفندية: عثمان، وعبدالغفار، وبابكر، والمنصور، وقاسم، وأبوزيد. وفي القضايا العسكرية : نجد :المقداد وعماد، وفي شؤون الرعي: حازم، وسعدالدين، والبشرى، والراعي سماعين. وفي التجارة: سيد وسعيد والأمين الزين، وهكذا.

البعد التاريخي:

في كافا لا توجد مصادر كثيرة للتثقيف التأريخي، حيث لا توجد مسارح ولا كتب تاريخية منتشرة، ولا شيء من هذا القبيل، فالتاريخ يأخذ المنحى الحكائي، سواء أكان جديدا أو قديما كالسيرة الهلالية، أو سيف ابن زي يزن، أو عنترة بن شداد، أما تاريخ المنطقة وما جاورها فلديهم مصادرهم المؤتمنة. فالأشياء التاريخية في العالم السردي لإبراهيم إسحق غالبا ما تنسب إلى مجموعة الأجداد، فهم يوجدون في التاريخ فحسب؛ لا نجدهم كشخصيات فاعلة في النص إلا نادرا ، يأتون دائما عن طريق الاسترجاعات الخارجية، من ذلك إحالة نور الشام إلى النعمان حيث تقول ناصحة ابن اختها حسَّان في قصة "مطاردة السيدة

العجوز": قال لي أخوي النعمان: " عين الكبير ... فوقو البركة. شوَّاف .... الكبير عينٌ تحرس .. بقول السمح والشين . شان بلا العين ولا بفضل عند الكبير شيء وكن قال يقوم يجاري الدنيا بقع"[1].

ومن ذلك ما يروى من كثرة المصليين في جامع الخليفة عبدالله التعايشي منسوبا إلى أحد الأجداد " ولعله مثل أمين يحكي الذي يحكي عن جدي فضيلو لما كان خليفة المهدي يصلي بهم الصبح عندكم، عشرة آلاف فروة داخل السور الذي تعمرونه اليوم بحلويات المولد والأماديح"[2].

وعلى رأس هؤلاء الأجداد مصطفي الكباشي إنَّه يحوز الجانب الأكبر، يغطى جانبا كبيرا من الموضوعات التاريخية، وأحيانا الحكمة التي تأخذ طابع التجربة الحياتية كما في مثل قوله : " المتحزم بوعود الحريم مغشوش، واليائس من عونهنَّ أهبل"[3]. أو كما في قصة القصاص في حجر قدو" هياج القائم إلى كل هيعة –كما يوصينا مصطفى– ضرب من الغرور"[4]. يأتي مصطفى ود الكباشي في سياق رواية التأريخ، أو الحكمة النابعة من التجربة الحياتية.

*في (رواية وبال في كلميندو) مصطفي هو الذي يحكي قصة المقدوم فرح ولد عنقلو[5]. ويحكي عن الفترات الانتقالية التي تعقب سقوط الحكومات المحلية وتعم الاضطرابات الأمنية أرجاء البلد بسبب الاستعمار يقول: أيَّام كل المعمور الذي عرفناه يقول مصطفى حبيس في أيدي الترك، وعمالهم النصارى، تكابد الأمة منهم الويلات، والدين مطمور بالأهواء، والسلاطين قتلى والدنيا أم كواك وهرجلة"[6]. ثم يبدأ يحكي حكاية الزاكي ولد بخيت الذي سميت حماميض الزاكي باسمه

---

[1]– حكايات من الحلالات، ص60

[2]– ناس من كافا،132

[3]– حكايات من الحلالات، ص139

[4]– نفسه ، 124

[5]. انظر: وبال في كليمندو، ص20 و57

[6]– نفسه ، ص59

وفي قصة "بئر أولاد أبو قطاطي" يسند إليه السارد المسائل التاريخية، "أم كدوك البرتاوي الذي يصفه مصطفى، سكن في حلة الصقور، وجنوبي أبي عنجة"[1].

ويتأسف السارد على أنّه لم يحضر تلك الفترة التي كان فيه جده المصطفي ود الكباشي قويا، يتحلق حوله أحفاده فيحكي لهم :"أفكر في عثمان وما يحدثهم به جدي مصطفى عليه رحمة مولاه، عثمان يعيد مقالاته في السمرايات ثم لا يسأمنا كما لم نملُّه؛ لأننا لقدرنا وعينا فقط بعد ما غلبت جدي الذكريات، ورقد مهلهلا مثل صفر عاد بن شداد الذي يقولون، ثم اجتمع قبيل كباشي عليه لسبعة أيَّام في السَّمرايات يواعدونه إلى جنات الخلد يظنون. فكان هنالك أبناؤه، وأبناء أبنائه، وأبناء أبناء أبنائه، وكل الذين سبقونا في الاستماع إليه تلاميذ المدرسة القديمة: شاكر، وجليل، وأمونة، والنمة، وخالد، وعبدالماجد، وبابكر وعبدالرزق، فمسعود، وأمين ، وحازم ، ثم مكي... لسبعة أيَّام الفراش يعيدون الغور، والغوص في المردوم الذي رسبه في مجمع عقولهم فسموه تراثهم. يكرر لنا عثمان فقط لو كنتم معنا يا سعيد أيها المساكين فكم فاتتنا. أوقات جدي مصطفى يقول عثمان وبعد ما حكاها لناس مسعود وحازم وجليل جميعهم، ومعهم البنتين فقد تحوَّل منهم لناس عثمان، وبعدهم ما كان، أصابعه النحيلة تحتد بالأوصاف، ويتحمس حلقه بالتقطع والفهفهة يلقنهم : مصيبة المصايب كن تعرفوا لمن الروح تلقلق في البدن، والوعاء لا يعود يسع المحمول، كأنَّما يزعزعها من أعطاف الجلود مهماز عجيب، والرحلة فلا بدَّ أن تسار"[2]. يقول جدي مصطفي ولم يرها، والديار التي تدانيها وغربيها، تتجدع قصيات المدى حدودها ومراميها... أكوام التلال المتصاعدة وهابطة تتجلي مترادفة من خلال الجذوع ربكات التبلدي الوهيبة. كأنَّهن الغيلان المعروقة مرفوعة في وهج الغروب..."[3].

---

[1].حكايات من الحلالات، ص91

[2]– ناس من كافا، ص50–51

[3]– ناس من كافا ، ص77

بالإضافة إلى ما تقدم يتضح لنا أن إبراهيم إسحق يؤرخ للأشياء التي تحدث بأحداث حدثت في العالم السردي، ففي قصة (الأشباح) عندما اكتشفوا أن الغرباء الذين احتووهم قد سرقوهم :" ظلَّ يحذرنا من توافدهم منذ سنة فلقة وحاجي تلك"[1]. على أفعال فلقة وحاجي قامت حبكة رواية (أعمال الليل والبلدة). ويقول في قصة (عنتريات المقداد ولد جليلة): "عام ذلك الديك اللعين ، ظللت أنهر في مسعود الليل والنهار حتى خلصناه"و يقول مرة أخرى :" سردت لهم حكاية ديك مسعود في سوق القصب" وفي قصة (بالعد إلى حد المد) نقرأ "تقول إنّه يحكي لك خبري في أحاديث جواد أحمد، وعلى أيام فضائح أولاد نورين"[2]. فإبراهيم إسحاق يؤرج بأحداث وردت في نصوصه، وهذا مماثل لما في ذلك المجتمع ، فإنهم يؤرخون بأحداث وقعت لهم، يشاركهم في ذلك بقية أنحاء السودان فيما مضى، فقد أرخوا بجفاف سنة ستة المشهور وغيره، ولكن هذه الظاهرة اختفت من بقية السودان، وبقيت في قرى دارفور. إلى الآن يؤرجون بها فيقولون (سنة جراد)، و(سنة جفاف)، وهكذا.

البعد الديني:

الدين الإسلامي عند أهل كافا هو مصدر القيم، والقوانين، والقيمة المثلى عندهم أن تكون حياتهم وفق ما اقتضاه الدين، فهم أهل السنة ومتصوفة ينتمون إلى طائفة الأنصار، ورموزهم الدينين في كافا هم: الفكي عبدالمولى البصير، والفكي محمود، الشيخ يعقوب وإمام المسجد، وحمدان، ثم بابكر ولد بحر الكباشي، الذي درس الدراسات الإسلامية في طرابلس، وأصبح موظفا في الشؤون الدينة في الفاشر، "وسعيد في المدينة يقرأ ليأخذ طريقه فيصبح واعظاً"[3]. ومثله " ناس عبدالودود تراهم في جامع الخرطوم

[1].عرضحالات كباشية ، ص21.

[2]. نفسه، ص163

[3]. .عرضحالات كباشية ، ص42

دوائر دوائر، والشيخ في القلب يلولح مثل رقاص الساعة ، مثل لازم الأوضة، وفي جامع أم درمان كذا."[1].

من خلال القصص القصيرة نكتشف أن ثقافتهم الدينية عميقة وأصيلة، ويتقدمون فيها باستمرار، وأن علوم الدين لم تتوقف دراساتهم على جيل واحد فحسب، فهم يدرسون ما تيسر لديهم من كتب في كافا، ويستزيدون، ويرسلون أبنائهم خارجها لزيادة تعليمهم الديني حيث نجد أن الذين درسوا في خارج كافا هم (بابكر، وسعيد، وعبدالودود)، كما بينته المقتبسات السابقة، وأنهم في كافا لم يتوقفوا عن التعلم يوما. فعلى يد عبدالمولى البصير درسوا كثيرا من الكتب، في الفقه، و الحديث، و التصوف.

في مجال التصوف يدرسون مثل (رسالة أبي زيد القيرواني)، يقول السارد في قصة (الرجال السلاحف) واصفا مشهد بناء المسجد، بل وضع حجر الأساس، وما جرى من أحداث : "فتح الإمام المصحف، ورتل من أول سورة براءة بضع عشرة آية، جعل خاتمتها "إنما يعمر مساجد الله " حتى أنهى الآية... ثم انتقل الكلام إلى حاج مجتبى فتحدث نيابة عن رئيس اللجنة... في الزاوية الخلفية من السور يقول الحاج، رافعا خارطة المسجد هنا وهناك سنبني خلوة الفكي عبدالحليم يقرئ فيها أولادكم القرآن الكريم.. وفي الزاوية المقابلة اليسرى سيشرح مجد الدين ولد عبدالباسط كل اثنين وجمعة بعد صلاة المغرب رسالة ابن أبي زيد القيرواني..."[2].

مصادر العلوم الدينية –عند أهل كافا– لم تقتصر على كتب الفقه فقط، وأنما تجاوزوها إلى علوم الحديث، يقول مسعود:" ولما وجدت مسند أحمد في كردفان، وأحضرته لهم في الصيوان طمعنا في صحاح البخار ومسلم وأبي داوود"[3]. وفي موضع آخر يحكي مطالباتهم له: "فتش لينا يا مسعود دكاكين

---

[1]. حكايات من الحلالات، ص47

[2]. ناس من كافا، ص133

[3].عرضحالات كباشية ، ص45

الكتبجية بتلقا الأصول، زي ما يكلف برضو جيبهم، كن الأم للشافعي، وكن مدونة مالك، وكن محلى ابن حزم، كفانا ياجماعة من الصفر الصغار ديل. أحسن توًا نبقى مثل الرجال"[1].

ولم يكتفوا بالتعمق في المذهب المالكي فحسب، وإنما لهم ثقافة بالمذاهب الأخرى، حتى المندثرة منها كالمذهب الظاهري، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على ثقافتهم الواسعة، ويؤكد ذلك الرأي الذي يرى بأنه عند ما سقطت دولة الأندلس نزح سكانها وفيهم كثير من العلماء واستقر كثير منهم في السودان ودارفور خاصة، وفأخذ السودانيون الأسماء الأندلسية المتوارثة إلى الآن في دارفور وبعض أجزاء من السودان مثل: حمدون وعبدون وخلدون وشيبون.. إلخ. ومما بقيت من الأثار الأندلسية "المذهب الظاهري"، فأهل لم يدرسوه فحسب وإنما وصلوا فيه إلى مرحلة يمكنهم أن يؤلفوا كتباً في المذهب الظاهري. فهذا "المنصور الظاهري"، يأخذ لقبه من المذهب الذي درس أصوله في كافا، وذلك عندما كان يتحدث مع زميلاته في الجامعة، وسألنه هل وقف يوما في حلقة المديح، طلب من السائلة أن تكشف عن وجهها لتعرف مدى جديتها، مستندا على مذهب الظاهرية والمالكية في تغطية الوجه، وأن "نساء الدكة لا يتبلمن إلا حينما لا يردن أن يتعرف عليهن في ذلك الأوان أحد"[2]. بعد ذلك حاولوا أن يجروه إلى مناظرة بشأن شرعية تغطية الوجه لكنه امتنع، ثم أخذ يحدث نفسه قائلا: "ولكن ألا يحق لي ؛ أنا المنصور ولد جليل ولد عمر ود المصطفى الكباشي، القادم من كافا أن أقول ما قلت يوم ذاك، وقد درسنا الفكي البصير، في ديوان حاج أحمد بالدكة، خلاصته من "المحلَّى" والتي سماها "الحُلى من المحلى"؟ والمصيبة أن يستبعدوا كل ذلك فيظنون ما أنا عليه مجرد تظاهر بالظاهرية التي لا أعرف عنها شروى نقير"[3].

---

[1] حكايات من الحلالات، ص51

[2]. عرضحالات كباشية، ص72

[3]. عرضحالات كباشية ، ص73

ولهم حظ من التصوف، فهم أنصار المهدي، يمارسون التصوف كتزكية، ولم يكتفوا بالممارسة العملية فقط وإنما درسوا علوم التصوف، نقرأ في عرضحالات كباشية: (درسنا كشف الغمة)على شيخنا البشيري الواعظ. تحت الصيوان في فضاية أم عجب، كانت الرتينة تزخ ضياءها فوق رؤسنا، ننحني تأدبا للشيخ الشعراني، وللشيخ البشيري، وسعيد في المدينة يقرأ ليأخذ طريقه فيصبح واعظاً"[1].

ونجد في رواية وبال في كليمندو عناوين كثيرة تدل على إلمام أهل كافا بالطب النبوي، وكتب الحكمة والطب في الثقافة الإسلامية يقول السارد:" ود المقدم دخل مع ماهر في خبايا ديوانه، وصكا عليهما الباب، يخبرنا ماهر يا أعمامي، نثر خالي أمامي تلك الكتب التي جلبناها من الخرطوم وسواها مما لا أعلم أين اشتراها. يضع لي أصابعه على السطور، ياماهر، العلم لا ندري به أين يوجد حتى يلفتك ربك إليه... انظر يا ماهر هنا ماذا يقرر السيوطي، وهنا ماذا يؤكد الأنطاكي، وعندك ماذا يحرر البوني، ولديك ماذا يفصل المغربي؟ وراجع معي بينات الطوخي"[2]. ويقول في موضع آخر: " اشترى خالي ،يواصل ماهر، كتبا لم اسمع بها في عمري. شموس الأنوار لابن الحاج تسهيل المنافع للأرزاق، تذكرة أولي الألباب للأنطاكي، شمس المعارف الكبرى لود البوني، الرحمة في الطب والحكمة للسيوطي، سر الأسرار للمغربي، الأوفاق للغزالي، وأحكام الحكيم للطوخي، "[3].

مسعود عين أهل كافا المتنقلة، وهو مثال جيد للقياس، نقيس به أهل كافا، والآخرين كذلك، يقول عن نفسه :" وزعت أنا مسعود ولد خليل ، الشهر الفائت توريثا بالغ التعقيد، وهو تفريق مخلفات العمدة محمد ولد دلدوم من قوز بيضا"[4]. وفي موضع آخر يقول محدثا نفسه:" لأصفي نفسي الآن، وقد بانت والحمد له، الأيام التي تصلح للمراجعة... كل يوم نحن في زيادة، فلماذا لا نبدأ الزيادة في النفس بدلا من

---

[1]. .نفسه ، ص42

[2].وبال في كليمندون ص65

[3].وبال في كليمندو ، ص45

[4]. حكايات من الحلالات، ص47

القهقهات وسهرات الأعراس، وملاحظة إعجاب التأثيرات بناس داخلين وخارجين... بدأت أولا بقراءة رسالة أبي زيد القيرواني، أعطانيها عبدالمولى البصير"[1]. في موضع آخر من القصة ذاتها يقول:"حفظت فرائض الشعائر، وسننها ومندوباتها، وإجراءات التوريث عند ابن أبي زيد القيرواني. والولد وأخته ختناهما قبل قيامي إلى البقعة"[2]. فإذا كان مسعود التاجر الجوال، وسائق العربات، له هذا القدر الكبير من العلوم، والتصوف. فما بالك بأهل كافا الآخرين خاصة الذين عرفوا بالعلم والاستقامة مثل الفكي البصير، وحمدان ود الكباشي، والشيخ محمود وعبدالقادر وغيرهم الذين أطلق عليهم مسعود في "سبحات النهر الرزين" لقب البحور، وما ذلك إلا لحكمتهم وعلمهم.

الدين الإسلامي عند أهل كافا لم يكن محصورا في العلوم الدينية التي ذكرنا، ولا في الممارسة الفردية، والتزكية النفسية فحسب، وإنما هو معيار أخلاقي، وقانون للتعامل ، ومنظار ينظرون من خلاله للأشياء، ومثل عليا يطمحون إلى الوصول إليها، القيم الدينة هي التي تحكم علاقتهم فيما بينهم، وعلاقتهم مع الآخرين، من خلالها ينظرون إلى الحكومة والجماعات ويتخذون مواقفهم منا، بل إن كثيرا من القصص والروايات نجد أن المواقف تتخذ بناء على ما يقره الدين الإسلامي، وأن كثيرا من الوقائع يكون محفزها الدين، من ذلك نجد أنهم يتحاورون مع ممثل الحكومة المعلَّة، وممثل المنطقة في البرلمان عندما أتى زائرا:" يا المعلة، أنت ولدنا ، كده اسمع لينا مرة وأدينا خاطرك... يوم وصلوا المناديب، وجعلوا لنا الخيار بين ابن البلد، وزعيم من الحزب قلنا لا يكون إلا ابن البلد.. تركوا لكم مالهم لدى اللجنة وذهبوا، أجرتم اللواري وستات الأندايات وغنايات الدلوكة والمخابيل والمهابيل، واشتغلت مكروفات الدنيا بالأباطيل، ما يسر المولى لفوزك إلا برضى الكبار والله أعلم بحكمته.. قلنا له اذهب يا المعلة . وابق لنا لسانا في الخرطوم. يا ولدي عمرُّوا قلوب الناس بالدين الخالص.. وأعمروا الديار بالشريعة، وخافوا الله في خلقه...

[1]. نفسه ، ص40-41

[2]. .عرضحالات كباشية، ص41

وبعد سنتين وأكثر لا جئتم لنا بالرخاء.. ولا حكمتونا بالشريعة، ولا أمنتونا في ديارنا.. ولا جددتو الدين"[1].

هكذا فإن الدين هو قاعدتهم في التعامل مع الحكومة ومع غيرها، عندما نقرأ قصة (بالعدَّ إلى حد المد) نجد أن السارد عبدالرازق الكباشي، يتخذ موقفا من الحركات الثورية المسلحة في دارفور بناء على علاقتهم بالدين، فيأخذ عليهم تهاونهم في الالتزام بالعبادات، كما ينكر عليهم أخذهم التوجيهات من غير المسلمين في العواصم الأوربية، "بمثل هؤلاء في عواصم صنع القرار ، سيهدم المقاتلون كل القديم العاجز حتى يعيدوا بناءه على أسس تناسب ما يرسمه لنا مثل هؤلاء الرجال هناك"[2].

المنصور الظاهري يتخذ مواقفه من الروابط والجماعات والجمعيات الطلابية في الجامعة بناء على نظرته الدينية، وهكذا الأمر لو تصفحنا قصص المجموعات السردية لإبراهيم إسحق نجد أن للدين دورا مهما فيها، ففي (فضيحة آل نورين) نجد الحوار المحتدم بشأن تطبيق شريعة في الأولاد الذين تعدوا الحدود، وفي محكمة الدكة، يتخذون أحكامهم بناء على التشريع الإسلامي، وقد حاولوا تطبيق الشريعة ما استطاعوا يقول مسعود عندما كان مسافرا سمع أحد المساعدية يسب الدين : "عبدالمولى البصير أفتى في محكمة الدكة بمثل هذا تعزيرا، فأمسك المُساعدية من بعد عن لؤمهم طالما يزورون الدكة"[3]. ونجد أن رؤية السارد مستلهمة منه في أغلب النصوص . ففي مجموعة (عرضحات كباشية) نجد مثل "سبحات النهر الرزين" وتباريح السعالي، وتخريجات على متن الظاهرية" ومسطرة القليب" و حلحلة اللواحق من رأس القناديل" و بالعد إلى حد المد"، وفي مجموعة حكايات من الحلالات نجد " القصاص في حجر قدو" والرحيل من شارف" و" مطاردة السيدة العجوز"، وغير ذلك من النصوص، نجد أن رؤية السارد والشخصيات تغترف من الدين الإسلامي.

---

1. ناس من كافا، ص124
2. عرضحالات كباشية، ص169
3. عرضحالات كباشية ، ص41

بعد الحكمة:

"هناك دائما حمدان بجانبي، من أولاد كباشي، وقد اعتدت أن أتمسك به لإرشادي بدليل مكين" [1].

حمدان من آل كباشي، ينتمي إلى جيل الآباء؛ جيل عمر حسان وعبدالقادر وحماد... إلخ، إذ يبدو أنَ بينه وبين الجد (كباشي)، جيل واحد. نّصَّبه المؤلف ساردا في قصة (النزول في كريو)، في مجموعة حكايات من الحلالات، وفي(محاربة المؤذن العجوز) التي وردت في مجموعة (ناس من كافا). وأكبر دلالة على حكمته في القصة الأولى :أنَّه الرجل الوحيد- في القرية كلها- الذي استطاع أنَّ يتعامل مع "كرومة ود شاخوت" الرجل الذي من ضيق صدره وقلقه يبدو " كأنّ الدنيا سجن له. يحمل على طيرها وناسها، وحتى جبالها، مآخذ عجيبة"[2]، رغم خشونته وصعوبته ما وجد في معرفته والتعامل معه حرجا مما جعل الناس يعتبرونه وكرومة صديقين، حتى أن كبراء القرية كشيخ الحلة والمؤذن وحسان وعبدالتواب يعجبون منه. ويتساءلون كيف تمكن من التعامل مع ذلك الرجل المنطوي على نفسه الرطاني الخشن القلق؟! والحكمة ملازمة لحمدان في تعامله مع هذا الرجل، ومحاولته الدائبة في إدماجه مع أهل الحلة، وهو الذي تلجأ إليه أم زايد زوجة كرومة، وعلى طول امتداد الرحلة من الخروب إلى كريو تبدو حكمته ظاهرة للعيان في التعامل معه وفي تقريب المسافة بينه وبين عبدالكريم والآخرين.

أما في قصة (محاربة المؤذن العجوز) فإنَّ حكمة حمدان تظهر في ثلاثة أماكن. موقفه من المؤذن العجوز فبرغم شناعة فعله، ورفض حمدان لما يقوم به إلا أنَّه حاول أنْ يتفهم موقفه، كأنه أنزله في منزلة الراعي، المخلص الجاهل الذي وجده موسى عليه السلام يدعوا الله قائلا : إلهي أين أنت حتى أخدمك، أمسح نعالك وأرجل لك شعرك، لأغسل أثوابك وأحضر لك اللبن، أقبل أياديك ثم أنظف قدميك، وعند ساعة المنام أرتب لك غرفاتك؟! ...قال موسى للراعي: اسمع ياهذا. أي غلط هذا الذي تقوله؟... لكراهة

---

[1].حكايات من الحلالات، ص67

[2]- نفسه، ص13

كفرك يملأ العالم نتانة... استمع الراعي لموسى ثم أجابه .. ياموسى، لقد أقفلت لي فمي، وأدرت لي روحي نحو الندامة بقولك.. وذهب الراعي في الصحراء... ليعاتب الله موسى بقوله "فرقت بيني وبين عبدي.. أو قد أتيت رسولا لتوحد أم لتفرق؟ فإن لم تستطع أن توحد فلا تمض في القطع بيني وبين عبادي"[1]، يقرأ حمدان هذه الفقرة من كتابه ليشير إلى حسن نية الطرفين المتحاربين، العجوز وأهل القرية معا، فالعجوز برغم تعنيفه للمتكاسلين عن الصلاة وعن بناء المسجد لما بهم من رهق العمل وترتيبهم للأولويات إلا أنَّه لم يكن شريرا، يدفعه الحماس للخير ليفعل ما يفعله، فهو يمكن وضعه في مكان الراعي كما يمكن وضعه في مكان موسى يأتي بالخطأ من حيث أنَّه يريد الخير ! ولا ينتبه لهذا الجانب إلا شخص أوتى الحكمة، ومن أوتى الحكمة فقد أوتى خيرا كثيرا، كما يتفهم حمدان موقف المؤذن ويحزن له لأنّه دفع حياته ثمنا لحماسه وخطئه وحسن نيته، يتفهم ما أدى إلى تأخير أهل القرية في بناء مسجدهم، وما أدى إلى ضعف إقبالهم إلى المسجد، ودفعوا ثمن ذلك أيضا بفقد من كان يحثهم على العبادة بإخلاص. ومما يدلل على حمدان في هذه القصة، علمه وتعامله مع الكتب، ومعرفة كيفية الاستدلال.

حيثما جاء حمدان في سرود إبراهيم إسحق نجده يتخذ موقف الحكيم، يظهر هذا في قصة (الراقد تحت السرو) وفي (سبحات النهر الرزين) وكذلك في قصة (مطاردة السيدة العجوز) حيث نجد أنَّ الرؤية السليمة دايما يحيله السارد "حسان" إلى الشخصية الثانوية " حمدان" بينما الجانب الأسطوري، تؤديه نور الشام وبقية النساء في هذه القصة يحيل السارد حسّان السارد في "مطاردة السيدة العجوز" بعض الأمور المتعلقة بالفقة والدين إلى حمدان يقول: "يقرأ لي حمدان لكي لا يعلم من بعد علم شيئا. قرأها

---

[1]- ناس من كافا، ص72-73

وسكت. سألته فأخبرني أنَّ الأطفال يحبون لعوب العجائز؛ لأنَّهما الاثنان ، كما قالت أم تيراب لا يجريان مع الدنيا"[1]

وكذلك يستهدي بآرائه، بل في أكثر من موضع في قصة "مطاردة السيدة العجوز" يحيل الأمور التي تتعلق بالمعتقد السليم إليه ويتذكر كلامه في غيابه ويرفع إليه ما أشكل عليه من أمور فيقول بعد حديث له مع السيدة العجوز " تذكرت حمدان في مثل قولها وعقدت العزم على أن أخبره بما قالت فيزيدني"[2]

"كما يقول لنا حمدان الدنيا تلك الفرس القبيحة التي تنهك مطارديها ؛ لأنَّ أحدا لم يقل لهم أن يجاوروها بهمَّة وجدٍّ ن ولو كانوا يسألون أنفسهم فقط معها إلى أين"[3]

وعندما يسمع كلاما يبحث عن توثيقه من حمدان من ذلك عندما تعجَّب من أنَّ " القطَّة المنزلية تُلقَّح من القط الخلوي " وقالت له خالته أنَّ "الذئب يلقَّح في الضباع، والحصان في الحمير"استعان بحمدان فأكّد له وأخبره بـ"أنَّها فصائل تتوالد منها كأصناف جديدة مغايرة فريدة"[4]

أما قصة "الراقد تحت السرو" فتبدو كأنها مسرح لعرض حكمة حمدان منذ مطلع النص "خالي حمدان وعمي حسان، وأنا ويحى ود بركة كنا قادمين من جهات طولو... أسفل نير الشمس ابتلت منا المفروشات على السروج وأظن أن خالي كان يعقب رائق الكلمات على تشكي عمي من لسان الشمس اللاذع. يشرح لنا عن رهبة نهار المعرض يوم الأرض غير الأرض"[5]، ويأخذ دور الرجل الذي يفعل الأشياء في أوانها عندما ينزلون للمقيل "كم يعجبني نظام خالي حمدان في السفر، سرعان ما كسر من أصل السرحة عودا

---

[1]. ناس من كافا، ص61.

[2]. نفسه ص62.

[3].نفسه، ص62

[4]ناس من كافا، ص62.

[5]– ناس من كافا، ص37

راح يكنس ظل الزول، ويمد المفارش، ويرتب العفش"[1]، وعندما يجدون الرجل "الراقد تحت السرو" ميتا، يكتشف حمدان من أول وهلة بأنَّه غريب الديار، وهو الذي يجد لهم المخرج، ويدلهم على الطريقة التي ينبغي أن يتعاملوا بها مع الموقف الذي قد يفتح لهم باب التهمة، ويجعلهم جناة أمام القضاء، حمدان يوفق بين المخاوف والواجب الشرعي في مثل هذه الظروف، يشير إلى ستر الميت ثم يعقب قائلا: " المصائب والشبائك، والناس مع الناس ياحسان، لا يفر منها امرؤ إلا متى ما يموت... ما دمنا نعيش فنحن في الناس وبالناس؛ مرة نبتلى بهم ، ومرة بنا سيبتلون"[2]. وهكذا فإن حمدان هو حكيم آل كباشي، تسير معه الحكمة أينما سار وتحل معه حيثما حلَّ.

قضية الحرب .

سرود إبراهيم إسحق تناولت الحرب الناشبة في دارفور التي ما زالت تجرى، تناولت إرهاصاتها قبل أن تندلع بزمن طويل، كل من تلقى قصصه ورواياته قبل اندلاع الحرب يشعر بأن شيئا ما سيحدث في هذه المنطقة التي لم تستقر منذ زمن طويل. نقرأ في الرواية: " كذلك كنا في نعم الله حتى ابتلانا –جلت قدرته– بالترك الغشيمين، والإنجليز المخادعين، والأفندية المهوسين، وانجاطت علينا الدنيا"[3]. فالمنطقة لم تحظ باستقرار منذ سقوط السلطنة، فلم تستقر في عهد الثورة المهدية، ولا في عهد الاستعمار الإنجليزي، ولا في عهد الحكام الوطنين الذين كناهم السارد بـ"الأفندين المهووسين" لم يسهم أي منهم في استقرار المنطقة وحكم الناس وفق مرادهم، وعندما عمت القلاقل الأمنية أرجاء المنطقة، وتيقن الناس بأن "هذه

1– نفسه،ص 38

2–نفسه ، ص41

3. وبال في كليمندون ص69

الحكومة لا تحمي أحدا"[1] طلبوا من ممثلهم في البرلمان أن "امكث معنا، نظم قدراتنا القليلة... وسنعطيك الراتب الذي يعطونك..اجمع منا التبرعات وتحصَّل لنا على السلاح.. وعين حراس على اللواري والدروب.. وأرسل في الخلاء والبوادي هجانة يتربصون بالأشاوس.. سيخرج المزارع منا لزراعته، وسيذهب الراعي منا مع بهائمه، نحن سنتاجر كما تاجر أجدادنا من بير العطرون إلى دار الزاندي.. والخير يعم.. اليوم التالي أصبح الناس ولا أحد يدري أين المعلة.. ركب اللواري نصف الليل وابتعد عنا"[2]، لم يهتم لأمر المنطقة "حكومات الأفندية المهوسين" ولا أبناء المنطقة الذين ارتبطوا بهذه الحكومات، ازداد الأمر سوءاً وبدأت إرهاصات الحرب تلوح في الأفق. وسيجد المتلقي هذه الارهاصات في في القصص التالية: (الانتداب للبيات في الرميمات). و (الرجال السلاحف)، و(الراقد تحت السرو). و(سبحات النهر الرزين)، و (الحلول عند القيزان 17)، و "تسعيرة قارورة بلالاوية" ورواية " وبال في كليمندو".

ففي القصص الثلاثة الأولى نلحظ الانفلات الأمني، وتخلى الحكومة عن مسؤلياتها، بالتهرب تارة، والتجاهل تارة وبعدم القدرة تارة أخرى، هناك ضعف أمني واضح في هذه القصص، أما الضعف التنموي فلا تخلو قصة من ظلاله، واستطاع أن يجسد المعاناة الشديدة للمواطن في الطريق من كافا إلى أمدرمان، في قصتيه: "سبحات النهر الرزين"، و "الحلول عند القيزان 17"

وعندما اندلعت الحرب تناول تأثيراتها على المجتمع، فلم يتخندق الكاتب فيؤيد طرف، أو يدين طرف من أطراف الصراع ، وإنما ركز على تداعياتها، وذلك في القصص التالية:

"الطريق إلى أم سدرة"2008.

بلية العجيج ولد عجيجان الناجري2010

---

1. نفسه، ص95

2. ناس من كافا، ص125

بالعد إلى حد المد. 2010م.

بعد ست سنوات من اندلاع الحرب يكتب قصة (الطريق إلى أم سدرة)عام 2008 .فتبدو أنَّ يد الحرب امتدت على كل شيء تقريبا ، فالصبي (جاموس) الذي جندته الحركات المسلحة، ودربته وأجبرته على قتل السائقين ومساعديهم (الأسرى)، ثم سنحت له الفرصة فهرب وانتقم من الفتاة التي أغرته وأسلمته إلى الحركات المسلحة فقتلها ليقع بعد ذلك في يد الشرطة السرية. هذا الصبي كما في القصة أتى من معسكرات النازحين التي خلفتها الحرب، ومن أوصافه وأوصاف أمه تبدو عليهما الفقر كالإعلان المجاني فهو يتيم وأمه أرمله، ولا يستبعد أن يكون الأب مات في الحرب المشتعلة. آثار الحرب ظهرت حتى على الشرطة فهم يحملون أكياس الموتى التي جلبتها المنظمات، ولعلهم يتلقون مساعدات أخرى غير مادية، لكنهم مع ذلك يفشلون في الإمساك بالمجرمين فيقيدون الأحداث ضد مجهول كما في هذه الحادثة. والحركات على مرمى حجر من مدينة الفاشر، ولكن الكاتب يهمه في هذه القصة أثر الحرب على نفوس الضحايا ممثلة في شخص جاموس "الذي يظل يحيرني، أنا المقداد ولد مسعود هذا، هو هل يعود هؤلاء الأطفال إلى استوائهم النفسي مثلنا، في زمن من الأزمان؟ أم الذي حصل لهم أزاح المعقول منهم، وتخطى بهم كل أمل في الاستعادة؟ أفيدونا بالله عليكم"[1].

أما في (بلية العجيج ولد عجيجان الناجري)، فيتناول قضية الحرب من زاوية لا أظن أنَّ أحدا غيره ينظر بها، لمس قضية قوات الجنجويد أهم طرف في الصراع، طرف تولى كبر معظم المجازر التى حدثت، طرف يقاتل بشراسة لكن بلا قضية، اتفق الجميع على سوئه، وتبرأ منه الجميع، بمجرد أن يذكر اسمه يطفح مسألة الارتزاق، والحرب بالوكالة والتهجير، والانتهاكات فظيعة، وسياسة التغيير الديمغرافي.واستيطان مجموعة مهاجرة محل السكان السابقين. إذا تناول الكاتب هذه القضية بصورة مباشرة

---

[1]. عرضحالات كباشية، ص93

فلن تسعها قصة قصيرة ولا حتى رواية، ولكنه تناولها من زاوية إنسانية بحتة من خلال شخصية البطل العجيج الذي ينتمي إلى مجموعة الجنجويد. تم تجهيزه وأهله من دولة النيجر بحجة أنهم يفتعلون المشاكل مع المجموعات السكانية الأخرى، فنزحوا إلى السودان، أو استقطبوا بحسب قناعات أهل المنطقة، وعندما وصلوا إلى السودان توزعوا بين أطراف الصراع، ففقد هذا (الفتى) كل أفراد أسرته ولم يبق له في الدنيا أحد، فهرب من معسكرات الحرب باحثا عن مكان آمن فلم يحتضنه إلا أشخاص تضرروا من أفعال قومه، ولكن مأساته لم تنته باحتواء آل كباشي له، وإنما امتدت حيث ينظر إليه الرعاة على أنه فرد من الجنجويد غير مأمون، فظل وحيدا يؤانس ذاته وبهائمه، غلى أن تنقلب عليه البهائم يوما ما في غياب الآخرين فيثورون عليه ويكاد يموت نتيجة ذلك لكن أدركه آل كباشي في آخر لحظة.

أما في قصة "العد إلى حد المد" فيتناول الكاتب قضية الحرب، حيث يحكي لنا السارد عبدالرازق الذي اختطفته "الحركة" الثورية المسلحة لتستفيد من خبراته في الورشة، ومن خلال وجود السارد في معسكر الحركة يحكي لنا مشاهداته في المعسكر ، كيف يعيش الجنود وكيف يتعاملون ، ويسرد قصة أخرى لعم زميله المختطف مثله، وفي القصتين المسرودتين نلمح ضعف الوازع الديني بوضوح لدى القوى الفاعلة ، وكذلك التهور إلى غير ذلك،، ويسرد حادثة الموت لأحد قادة الحركة الكبار وكان قادما إلى المعسكر يحمل رسالة من القادة الأكبر منه، وفحوى الرسالة هو ما يقوله السارد في المقطع التالي، وموقع السارد تقريبا يمثل موقف آل كباشي من الثورة المتهورة التي تريد أن تهدم كل القديم، لتبني جديدا وفق توجيهات قادمة من خارج الحدود "أعلمني المسلاتي أنَّه رجل كبير في "الحركة". وأنَّه يحمل من القيادة بجبل مرة توضيحات مهمة للقادة الميدانيين في معسكر بير مزه. وصل من طرف المهتمين" في أمستردام قبل أسبوع. وهذا يعني أن الدعم لا يستغرق شهرا آخر. وعلى القادة في كل الأصعدة أن يصفوا خلافاتهم ويوحدوا طاقاتهم فالضربة التالية ستكون قاصمة، الإرادة الثورية كاسحة. وبمثل هؤلاء في عواصم صنع القرار سيهدم المقاتلون كل القديم العاجز حتى يعيدوا بناءه على أسس تناسب ما يرسمه لنا هؤلاء الرجال هناك"[1].

[1]. عرضحالات كباشية، ص169

قضية العدل الإلهي (الجزاء والثواب) في العالم السردي.

في العالم العالم السردي لإبراهيم إسحق نجد أنَّه يستخدم عدة وسائل للجزاء والثواب، في كل قصة نجد طريقة مختلفة . لكن خلاصة الأمر أن الساردين من آل كباشي يؤمنون بأن الحق لا بد أن ينتصر، وأن الظالم ينال جزاءه بطريقة أو بأخرى، قد يطاله القانون أو أن العقوبة الإلهية تطاله حتما إن نجا من المحاسبة القانونية ولم يتب إلى الله .في قصة "الأشباح" يتذكر السارد عبدالقادر هذه القناعه عن جده فيقول" أسير إلى بيتنا أدقق الفكر. جدي مأمون يذكرونه لنا، لكان قال لهم إنَّ الظالم المسكين لو يعرف هبائية ظلمه ما يقدر يظلم ولا طاوعه بنانه.. يحدثني .. ياولدي ياعبدالقادر يقول لي ولا أراه فالموجود قاعد أبداً يراقب، وراء كل الحي، تمشي عين الزمن الخفي مفتوحة كطاقة شهادة الحقيقة. ماشي معاك، وقاعد محل مقاعدك صاحي ونايم يراقبك ووين تمشي منو فشن تسوِّي..."[1]. هذه القناعة المتوارثة يتوصل إليه بنفسه بعد أن يدرك أن الذين استغلوا بساطة أهل القرية فسرقوها ولم يدر بهم أحد قد نالوا أقصى الجزاءات جراء فعلهم، يقول: "هؤلاء كل فالح لئيم وابن لئيم، وُلد طالحا من طالح فجعل نفسه فاسداً. سيجدون معهم ذلك الذي يتابعهم دون أن يلفتهم إليه بعنف إلا ما شاء لحظة، أبداً يكايدهم يتربص بهم على مهاوي الزلل ما لم ينصلحوا، يرجاهم عند مغيبات العوارض إلى ضلالات القصاص الأسيف"[2]. هذه قاعدة مسلوكة في العالم السردي لإبراهيم إسحق، فالظالم حتما ينال الجزاء، ويد السماء حاضرة تتدخل في اللحظة المناسبة.

---

[1]. عرضحالات كباشية، ص22

[2]. نفسه ، ص22

ففي قصة "الحياة وشجرة الهراز" ينال النجار جزاءه بفقد أصابعه، لأنَّه يضر الطبيعة ويحدث فيها خللا بقطعه الدائم للأشجار " خانت الهرازة، خانت لأنها لا بد أن تخونه، لأنَّه ربما لا يحق للمزارع أن يعيش طويلا ينجر في الهراز ويسمي نفسه نجارا ..."[1].

وفي قصة (الراقد تحت السرو) يموت الرجل المجرم المنزوي إلى طرائده من عل يرقب الناس كأنه لا يحتاجهم ولن يسمح لهم بأن يحتاجونه يموت شر ميته وحيدا في الخلاء من تخمة.

وفي (النزول في كريو) يموت كرومه، (كما الأسفار المقدسة لا تني تقول بأن فاقد الثمر يؤل إلى الأفول) وفي (قعود يعقوب) تتكسر يد يعقوب (الشخصية الرئيسية)، ويفقد قعوده؛ لأنه متهور ولم يستجب لنصائح الناصحين، وفي قصة (القصاص في حجر قدو) يأتي المجرم بنفسه إلى مكان القصاص بعد أن ظن أن الناس نسوا جريمة اختطاف ابنتهم.

وفي (الانتداب إلى البيات في الرميمات)، يموت الرجلان (الدود والمريفعين) اللذان نشرا الفزع والنهب المسلح في سائر البلد، بيد الرعاة، يموتان هدرا، وكانا قد أخافا الجميع، وهددا أمن المنطقة كلها ولم تستطع الحكومة أن تمسك بهما.

وفي (الرحيل من شارف) يموت العمدة الذي ظلم في حكمه شر ميتة، يدهسه القطار هو وحماره، فتختلط لحمه بلحم الحمار، بالخمر الذي ارتوى منه، واختلاط هذه الأشياء مع بعضها وانتج روائح مقززة، فلم يستطع أحد أن يقترب منه إلا مجبورا، ولم يميزه أحد إلا من خلال معرفة رجل الحمار الذي يركبه! والعدل الإلهي عند إبراهيم إسحق لا يقتصر على البشر بل يشمل جميع الكائنات وقد لحق بالورلات فتم ترحيلها؛ لأنها بغت على أهل القرية.

أما في (عشاء المستر ماكنيل) فيتعرض "ماكنيل" المفتش الإنجليزي إلى افتضاح كبير ويُفصل من عمله لسوء سلوكه مع مرؤسيه ويُرحل لبلاده.

---

[1]. ناس من كافا، ص30

أما في قصة (الأشباح) فينال اللصوص الجزاء الأسيف جميعهم بلا استثناء، تطالهم يد السماء وهم بعيدون كل البعد عن ضحاياهم وعن عين القانون، ولكن عين الله لا تنام.

وفي (ملوك سوق القصب) فإنَّ الجزاء يطال مسعود وديكه معا، الديك الذي رباه ولم يستمع بشأنه نصح الناصحين، وأقلق راحة أهل القرية يذبح الديك ، ويُدعى صاحبه ليأكل من لحمه دون أن يدري.

هذه الجزاءات لا تخفى على المتلقى، يلحظه في القصص التي استعرضاها وفي ما لم نستعرضها كما في : (سبحات النهر الرزين– تباريح السعالي والسحالي– وتخريجات على متن الظاهرية– والطريق إلى أم سدرة– وحلحلة اللواحق من رأس القناديل– بالعد إلى حد المد). فلو استعرضناها لتبين إصرار الكاتب على قضية العدل.

وفي كثير من الأحداث الساذجة البسيطة كما في (ملوك سوق القصب) أو الأحداث المتطورة والمعقدة كما في (بالعد إلى حد المد)، و(حلحلة اللواحق من رأس القناديل)، فإنّ الجزاء يطال الجاني، ويلفت الكاتب الانتباه على السلوك الخطأ ، يغري بالابتعاد عن الفساد بكل أنواعه.

والقصص التي تحتوي على الجزاءات والتطهير والعقوبات السماوية أكثر بكثير من القصص التي فيها المكافأة، وذلك لأن الكاتب وضع نصب عينه نقد المجتمع، وتقويمه، وفي العادة فإن القانون يوضع لحماية المجتمع من الأشرار فهو يلاحق المجرمين لا غيرهم، وكذلك قلم الناقد في الكتابات السردية والنقدية يركز على ما يخل بالمضي قدما نحو عالم المثل والقيم العليا، فقلما يلتفت الناقد إلى من يلتزمون بالقانون الأخلاقي والاجتماعي، وإنما يلاحق غالبا أولئك الذين خرجوا عن القواعد التي تحكم المجتمعات من القيم والأعراف.

خاتمة البحث:

إن قصص إبراهيم إسحق تستند –في مضامينها–على تراث المنطقة وثقافتها في الحكي، والحكايات الشعبية المنقولة شفاهة، مضمون يجسد الثقافة الشعبية لأهل المنطقة، تلك الثقافة التي تمتح من الدين الإسلامي ، يعبر عنها بأساليب وأنماط ، وتقنيات جديدة عن أهل كافا، فهو يرى بأعينهم، ويعبر عن قناعاتهم، يعضد القيم النافعة، ويعاقب الذين يخرجون عنها، قيم مستوحاة من الدين الإسلامي، والثقافة الإسلامية، شكل جديد، يحمل هوية وسيطة، لا هي إفريقية خالصة، ولا هي عربية خالصة، مجموعة سكانية محافظة جداً، ولكنها برغم محافظتها ليست متعصبة، إنَّ قيمها إسلامية على نمط خاص، نقل الكاتب رواياتها و رؤاها بأسلوب كتابي، يعتمد على أحدث التقنيات السردية الغربية، وصنع الكاتب شخصيات متكاملة، وكان يتدرج في بنائها في أكثر من عمل واحد، فبنى شخصية ممتازة، تتضمن معاني عميقة وجديدة وجديرة بتقديمها للمتلقي، يقدم في نصوصة تشويقات هادئة، بدءا بالعناوين والعتبات، والبدايات الذكية، يستخدم إيقاعات سردية متنوعة داخل النص، وله القدرة الفائقة على الحكي والوصف، نصوصه تقدم عوالم غير متوقعة، عوالم رحيبة، وغنية بالصور والخيال، ينطلق من الواقع ولكن

لأنّ الأدب انحراف هندسي يأخذ تجربة إحدى الشخصيات، فيفجر الطاقات، ويحول العالم المعروف إلى عوالم أشدَّ غناء وتكاملا.

نتائج البحث:

1- إبراهيم إسحق من كتاب الواقعية في السودان، وقد أفاد كثيرا من كتابات الواقعيين في العالم.

2- القصة القصيرة من الفنن النثرية المتميزة والقادرة على تصوير الحياة، وعرض قضاياها برغم اختلاف النقاد حول مفهومها وتقاطعها مع أجناس سردية قريبة منها.

3- التزام القاص بوحدة الزمان والمكان والشخصيات، ولم تحصره في نطاق ضيق بل مكنته من تقديم فضاء سردي غني.

4- تغلب الكاتب على تعدد الأحداث في بعض قصصه بتمكين السارد من التصرف في المبنى الحكائي، فأستند في تقديمها على البيئة والحبكة القصصية المفككة.

5- اتخاذ القاص مضامين وقضايا اجتماعية هامه لقصصه بعرضها على لسان سارد من آل كباشي لتسهم في الحراك الاجتماعي والثقافي والسياسي في السودان عامة.

6- الكاتب اعتمد على الوحدة المكانية. فالفضاء العالم لكل قصصه، ورواياته هو (كافا)، المنطقة التي خلقها الكاتب في عالمه السردي، هذا المكان حاضر في جميع نصوص إبراهيم، في معظم القصص فإن مسرح الأحداث يقع في كافا، في قرية من قراها أو خلاء من خلاءاتها، أو (شق من الشقاق)، أما القصص التي وقعت أحداثها خارج كافا فإنها تحضر من خلال السارد، الذي يستطيع أن يرجع إلى كافا عن طريق قناعاته وقيمه التي استقاها منها، وقد يرجع إليها عن طريق الاسترجاعات الخارجية، والتداعي الحر، واستحضار أحداث سابقة تشبه الحدث الذي يقدمه السارد.

7- كما أن الالتزام بالوحدة المكانية والزمانية ووحدة الشخصيات لم يحصر الكاتب في نطاق ضيف كما افترضه البحث، بل استطاع الكاتب أن يقدم عالما سرديا غنيا، واستفاد من التقنيات المتطورة في بناء المكان، حيث استخدم تقنية الأمكنة المتعددة مع وحدة الفضاء العام ، والمكان الدلالى ، والأمكنة المرجعية، والأمكنة المركزية، والفضاءات الخاصة، والتمييز الواضح بين مكان القصة ومكان السرد، حيث أسهم المكان في سائر قصصه في دلالة النص والايهام بواقعية ما حدث.

8- توصل البحث إلى أن الكاتب استطاع أن يصنع شخصيات حية ومجسدة ومتميزة عما عداها كما ينبغي أن تكون، شخصيات مقنعة ومتفاعلة مع من حوله، ومع الزمان والمكان، شخصيات لها وبرغم أنه جعل البطولة في معظم قصصه للجماعة وليس للفرد إلا أنه لم يغفل مكانة الفرد و دوره في المجتمع الريفي الذي حصر مشروعه الإبداعي فيه، كما أنه استطاع أن يصنع شخصيات واقعية لها صلة بالواقع الخارجي ، شخصيات محفزة في أفعالها وسماتها بحيث تحفز المتلقي ليتوقع ما تفعله ، وتبقى في ذاكرته. وكان لوحدة عالمه السردي دوراً في إبراز صورة الشخصيات ؛ لأنها تقابلنا في أكثر من موقف، وأكثر من قصة، فالقصة القصيرة عادة لا تسمح مساحتها الضيقة برسم شخصيات تبقى في الذاكرة، ولكن دواران الشخصيات في أكثر من مكان جعل بعض شخصيات إبراهيم إسحاق واضحة الملامح. كما أنَّه جعل للشخصيات الثانوية خصوصية إنسانية ، وحصور في سيرورة السرد وتماسكه، كما أن السارد عند إبراهيم إسحاق لا يتوقف فيرسم الشخصية عن طريق السيرة الذاتية ثم يجري على يديها الأحداث بل يجعل وصف الشخصية متقطعا وممتزجا مع الحدث. وكذلك لم يمل إلى رسم المكان الهندسي

9- اعتمد إبراهيم إسحق في وحدة العمل القصصي على تسلسل الحوادث، ولكنه في الغالب يعتمد على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية ،أو على الغرض العام الذي ينتظم الحوادث والشخصيات جميعا، فهو يعتمد على الحبكة المفككة دائما، الحبكة المعقدة غالبا، وهذا يتفق مع ما قلناه في أن تكسير

الزمن هو القاعدة التي سلكها في جميع أعماله، بالإضافة على هذا فإن قصصه تحتوي على أكثر من حدث دائما، إنها قصص تروي مجموعة أحداث ، تسرد أكثر من حكاية هذه الحكايات تتداخل فيما بينها ، حيث واستطاع إبراهيم إسحق بمهارة فائقة أن يدمجها ويربطهما بخيط خفي بحيث تخدم هذا الحكايات المختلفة غرضا واحدا أو تهدف إلى تأثير موحد. وأحيانا يعطي المتلقي مساحة ليساهم بقليل من المتأمل في اكتشاف الرابط بين هذه الحكايات المختلفة.

10- استطاع الكاتب أن يجعل لنفسة لغة خاصة به، ترتبط به وتميزة كالبصمة، لم يلتزم باللغة التراثية كما نجدها في كتب التراب، ولا كما نجدها في كتابات من تأثروا بالتراث، لغة وسيطة لا هي عامية كاملة ولا فصيحة معافاة من تراكيب العامية، أو تراكيب متأثرة باللغات الأجنبية، وقد مزج لغة السرد بكثير من المفردات الدارجية الخالصة، وله جرأة في الاشتقاق، مثل (تشعرن، والمتدكنون ...وتشوس إلخ)، وقد استعان البحث بمعادلة بوزيمان وتوصل إلى أن درجة انفاعلية العنوان عند إبراهيم إسحق منخفضة، لكنه رفع من هذه الانفعالية بالابغراف الذي زين بها كل القصص.

11- اتضح أن في المجموعات القصصية الثلاثة لإبراهيم تسعة عشرة سارداً، كلهم ينتمون لآل كباشي بلا استثناء، والرؤية السردية لهم في الغالب بكل تحيزاتها، وحياديتها، واستقامتها واعوجاجها تنتمي لهم، و إلى عالمهم، وليس آراءً للكاتب ومواقفه، أحيانا الرؤية السردية لا تكون للسارد وإنما لشخصيات أخرى في النص.كما أنَّه يختار المضامين تمثل القضايا المهمة والحيوية على مستوى الحراك الاجتماعي والثقافي السوداني العام، وهي قضايا لا تنكفئ على المحلي بقدر ما هي مفتوحة على الإنساني في قيمته الأخلاقية والثقافية.

توصيات:

- ✓ أوصى الباحثين بدراسة "المسرود إليه" في الخطاب السردي لإبراهيم إسحق، لسببين: الأول: أن المسرود إليه في سرود إبراهيم إسحق محدد الملامح والاسم، فالسارد عنده دائما يخاطب (مسرود إليه) يعرفه السارد مسبقا بل المتلقى أيضا يعرفه، وهذا شيء نادر في السرود، والسبب الثاني أن هذا مجالٌ لم يجد حظه في الأبحاث التي أعدت حول أعمال إبراهيم إسحق، بل هو حقل لم ينل حظة في النقد العربي عموما.
- ✓ أوصي بإجراء دراسات موازنة بين أعمال إبراهيم إسحق والأدباء الآخرين، خاصة في اللغة الأدبية ودرجة انفعالية النص.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

لأولا:المصادر

- إبراهيم إسحق إبراهيم ، ناس من كافا، مركزعبدالكريم ميرغني،الطبعة الأولى،2006م.
- إبراهيم إسحق إبراهيم ،حكايات من الحلالات، هيئة الخرطوم للطباعة والنشر،الطبعة الأولى،2013م.
- إبراهيم إسحق إبراهيم، (عرضحالات كباشية)، هيئة الخرطوم للطباعة والنشر،الطبعة الأولى،2011م.

ثانياً:المراجع

- أ . م . فورستر ، أركان القصة ، ت : كمال عياد جاد ،مراجعة ، حسن محمود ، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1960 .
- د. المسدي عبد السلام ، الاسلوب والاسلوبية نحو بديل السني في نقد الادب ،الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط1
- موريس أبو ناضر، الالسنية والنقد الادبي " في التنظير والممارسة " ، دار النهار ، بيروت، ط1 ،1979
- يقطين سعيد ،انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1989 .
- قاسم سيزا احمد ، بناء الرواية " دراسة لثلاثية نجيب محفوظ " ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، ط1 ، 1984 .
- بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990 م.
- إبراهيم هاشم ميرغني،بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، مطابع السودان للعملة، ط2008،1م.
- الواد حسين ، البنية القصصية في رسالة الغفران : الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، 1988 .
- لحمداني حميد ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 1993 .
- عبد الله ابراهيم ،البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1 ، 1988
- يقطين سعيد ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1989
- يوسف آمنة ، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1997
- شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1985،منشورات الكتاب العرب،
- باشلار غاستون : جماليات المكان : ت – غالب هلسا , بغداد , 1980م
- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ت ، محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي ، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، مصر ، ط2 ، 1997
- العيد يمنى، الراوي ، الموقع والشكل " بحث في السرد الروائي " ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
- فريال كامل سماحة ، رسم الشخصيات في روايات حنا مينا ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1 ، 1999 .
- د. عبد الله ابرهيم ،السردية العربية ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط1 ، 1992 .

- أوكونور فرانك. الصوت المنفرد في القصة القصيرة ، ت محمود الربيعي ، ط الهيئة المصرية عام 1969م.
- نجم محمد يوسف فن القصة ، ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ،الطبعة الثانية 2011م.
- عون الشريف قاسم،قاموس اللهجة العامية في السودان، أبحاث السودان بجامعة الخرطوم، ط1، 1972م.
- يقطين سعيد، قال الراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1997 .
- عياد شكري ، القصة القصيرة في مصر دارسةٌ في تأصيلِ فنٍ أدبي، دار المعرفة 1979م .
- إيان رايد ، القصة القصيرة ، ترجمة من حسين مؤنس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،عام 1990
- مكي الطاهر أحمد : القصة القصيرة دراسة ومختارات ، ،دارالمعارف 1993م.
- خضر عباس " القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى 1930 " الدار القومية، القاهرة ، 1966،
- فرانك أوكونور، الصوت المنفرد في القصة القصيرة ، ت محمود الربيعي ، ط الهيئة المصرية 1969م
- إبراهيم إسحاق ومشروعه الإبداعي، دراسة ببلومترية وثائقية، نبيل غالي،الطبعة الأولى2015م.
- برنس جيرالد ، المصطلح السردي، ترجمة خالد خزندار ،المجلس الأعلى للثقافة،الطبعة 2003م.
- أحمد مختار عمر ،بمساعدة فريق عمل، معجم اللّغُة العربيَّة المعاصرة، عالم الكتب،م/ 1،ط/1، 2008م
- إبراهيم إسحاق آدم، معجم اللغة العامية الدارفورية، هيئة الخرطوم للصحافة والنشرن ط2011،1م.
- عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990 .
- مونيكا فلودرنك ، مدخل إلى علم السرد، ترجمة باسم صالح،دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى2012م.
- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،1998م.
- ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، لبنان ناشرون ، بيروت ،ط1، 1999 .
- جبور عبدالنور ، المعجم الأدبي، دار العلم للملايينن بيروت، الطبعة الثانية 1984.
- بروب فلاديمير ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ت ، ابو بكر احمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر،النادي الادبي الثقافي بجدة – السعودية ، ط1 ، 1989 .
- نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس " ، جمعها ، تودروف ، ت ، ابراهيم الخطيب ، مطبعة مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1982 .
- الخطيب أحمد شفيق ، وجهة النظر في القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1.